

# الأمم

فصلية ثقافية

52

صيف 1997



رئيس التحرير : محمود درويش

سكرتير التحرير:

زكريا محمد

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

رام الله - فلسطين

ص. ب : ١٨٨٧ هاتف - فاكس : ٥ / ٩٩٨٧٣٧٤ (٠٢)

E - mail : Carmel@Carmel. org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ص . ب ٩٢٦٤٦٣ ،

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان

- الاردن ، هاتف /١ ٦١٨١٩٠ ، فاكس : ٦١٠٠٦٥

مكتب القاهرة : (بواسطة دار الفقى العربي ٩ شارع مديرية التحرير - جاردن سيتي

- القاهرة) هاتف - فاكس : ٣٥٥٠٥٦٤ - ٣٥٥٧٦٣٤ - ٣٥٥٧٦٣٥ (٢٠٢)

باريس : Mr. S. Hadidi

17, avenue Georges Duhamel

94000 Creteil

France

الاشتراكات السنوية : ٦٠ دولاراً للأفراد ، ١٢٠ دولاراً للمؤسسات

(بما فيها نفقات البريد)

التنضيد والإنتاج : مؤسسة «الأيام» - رام الله

الطباعة : مطبعة الندى - عمان - الأردن

العدد 52

صيف 1997



فصلية ثقافية

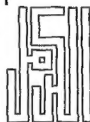


فوجيء الكثيرين متأجرو الذكرى الخامسة والعشرين لرحيل غسان كنفاني. لعل المفاجأة، هنا، أخش المفارقة: إذ أن حياتنا العاصفة لم تقلق الوقت الكافي للاهتمام إلى حركة الزمن، بينما نحن عاكفون طيلة الوقت، كما نقول، على توحيد الزمن التاريخي لتجربتنا الإنسانية والثقافية، وعلى صيانة الذاكرة الوطنية من عصف النسيان. ولكن، لا الماضي يتقدم تماماً، ولا الغد يقترب إلا لماً من سياج هذا الحاضر الحديدي الطويل. وهكذا ستحتاج، لنقهم أنفسهم أكثر، إلى التساؤل أمام صورة غسان كنفاني الموزعة على حلقات الزمن: ماذا تبقى لنا منه؟ وماذا تبقى منا للمرأة؟ لا تكون المسافة دائماً مرآة، فقد تكون أيضاً معاهدة. ومن فرط ما ثقلت أيامنا منا، فقرأها من بعيد أشياء لنا وليست لنا، على سفوح كانت لنا، ترعى الماعز وما تبقى من عشب الأسطورة، نزداد ترقاً إلى قراءتنا أيامنا الأولى في تراث غسان الغني بالخصوصية والحرارة والوعد الجميل، ونزداد خرقاً على الفصول التي لم يكتبها، بل هيأ لها، ولنا، كامل العتة التي تأذن لها بالإنفتاح على حركة التطور... مشروعا إبداعيا غير منتج، ترتبط أحداثه بعمق الأسئلة التي تثيرها ثقافة المقاومة والتحرر غير المنتج، دون أن نحتاج البدايات إلى الدوران على بداياتها دائماً. إذ أن مشروع غسان الثقافي، المتعدد المستويات والأنواع والأشكال، يدعونا إلى التحرك في سياق تاريخ أدبي لا تطفئ حالة الطوارئ، إلى خطوات زمنية متفرقة، كما يدعونا إلى الانتقال الطبيعي من مرحلة التشير الرسولي بالهدف المجرى إلى قراءات العوالم الداخلية المتعددة لأهل هذا الهدف، وإلى مقاومة ما يعيق التعبير عن إنسانية الإنسان وحرية، فلا يكون محرر الوطن منافياً لحرية المواطن.

هذا هو المعنى المحتر والمعلن لتجربة غسان كنفاني المفتوحة على النجاة من احتمال اختزال التجربة الفلسطينية في ثنائية الهجرة والعودة، وعلى التمييز الحاد بين الأدب، الذي يستمد خصوصيته وقدرته على حياة ثانية باختراق لحظته التاريخية، من كونه نشاطاً نوعياً لا يهدف إلى هدف نهائي، وبين انخراط الأديب في مشروع تحرري ذي أهداف محددة. من هنا تعرض غسان، المسكون بهاجسي تغيير الواقع وتطوير اللغة، وبقلق التجريب الدائم، ويشيق حب الحياة والإصغاء إلى فحيح الرغبة، إلى سوء فهم ما لم يتخلص منه تماماً إلا عندما أنجز ما لا يريد، حين احتلّ منه الساطع مكانة الخير في رسم صورته العامة الموحدة، فتحوّل من أخوة الملاك والشيطان المترددة إلى صورة القديس المجردة.

كم كان سيسخر من ذلك. فهو كاتب أكثر مما هو شهيد. كاتب يفيض كثر وحش. لكن على التراجيديا العامة أن تكمل قصورها فيه... في المؤلف الصاعد إلى أقصى حدود الرسالة، إلى كتابة الحكاية التي تؤسس كتابتها شرعية ثقافية ضرورية لاستعادة أرض الحكاية. وحين يصعب المؤلف هو النص فإن في غواية مؤلف مضاد من السلاح ما يكفي لإضافة فصل لا معنى للمعنى فيه، فصل تتحقق فيه «الشخصية بلا خصوصية، وتتجلى الخصوصية فيه بلا شخصية». فشل المؤلف لتقوى روايته عن ذاتنا ناقصة، ربما ليكتبها الآخر. فشل المؤلف في ذروة الإستعارة التي تعرف كيف تضفي عناصر تكوينها الأولى، وعلى مشارف الفكرة التي جعلت الجزيرة مقطعاً نثرياً في إيقاعات البحر، دون أن يتحول المنفى إلى ملائحة، ودون أن تتحول الصحرا - العربية إلى معلقة لوبك القبايل.

ليس تعجيد الشخص هو سؤال الأدب. إن أفضل ما تفعله لتكريم غسان كنفاني هو أن نعيد قراءته من جديد، وأن نسكن هواجسه حول مكونات ثورية النص الأدبي وعلاقتها بأسئلة الواقع، وأن نحسي الحلم من النعم، وأن نطوّر حاسة النقد لرفع حرية الإنسان إلى مستوى القيمة الأسمى التي يتشكل منها معيار تحرر الوطن. إن عودة غسان إلى نقاشنا هي شكل من أشكال عودة المعنى إلى حياتنا التي يهدتها الكثير الكثير من اللامعنى . .



الحوار		
الشاعر الأميركي الراحل ألن غنيمبرغ : الشعر احتفال موسيقي ولغوي وشعائري	ناتالي حنظل	١١ - ٢٤

سجال		
ميناجيم برينكر: ما بعد الصهيونية حاضر يدعونا للقطع مع الماضي	حسن خضر	٢٥ - ٣٧

قضايا		
كولومبوس، فلسطين، واليهود والعرب: نحو مقارنة علائقية لهوية المجموعة	إيللا شوحت	٣٨ - ٥٢

سعد الله ونوس : النص والموت		
سعد الله ونوس وصخرة سيزيف	فيصل دراج	٥٣ - ٥٧
قراءة في مسرحية الأيام الخمسة	ماري إلياس	٥٨ - ٧٢
بورتريه لرجل من زماننا	سلوى النعيمي	٧٣ - ٧٧
النص والموت	زكريا محمد	٧٨ - ٨٢

رواية		
كبد ميلادوس	سليم بركات	٨٣ - ١١٢

شعر		
إمرأة في حالة استرخاء	فدوى طوقان	١١٣ - ١١٧

أصوات جديدة		
حبیبتنا الأرض وأما العثم	جهاد هديب	١١٨ - ١٢٣
شموع قليلة	غادة شافعي	١٢٤ - ١٣٠

١٣٧ - ١٣١	أيمن كامل إغبارية	قصائد عن الصحراء والعرب
١٤٠ - ١٣٨	توال نقاع	تقصّصات
<hr/>		
١٦٦ - ١٤١	محمد جمال ياروت	في منطق ما بعد الحداثة
١٨٢ - ١٦٧	كاظم جهاد	من نقد الحداثة إلى ما بعد الحداثة
١٩٥ - ١٨٣	فيصل دراج	إميل حبيبي : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية
<hr/>		
<hr/>		
ذاكرة المكان... مكان الذاكرة		
٢١١ - ١٩٦	فاروق وادي	مطر لا يشبهه مطر
<hr/>		
<hr/>		
أقواس		
٢١٦ - ٢١٢	برنار نويل	الشعر هو المساحة الوحيدة التي لا تخضع للتجارة
٢٢٣ - ٢١٧	محمود درويش	لا قداسة للجلاد
٢٣٢ - ٢٢٤	حسين جميل يرغوثي	ذاكرة عادية في زمن غير عادي
٢٣٧ - ٢٣٣	خليل النعيمي	صخرة الأكربول المقدسة
٢٤٣ - ٢٣٨	نسرين مغربي	الحطة والمنديل
<hr/>		
<hr/>		
مكتبة الكرمل		
٢٧٠ - ٢٤٤		
<hr/>		
صبيحي حديدي		
آرلور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد		
ولاس فارلي، رامبو وجيم موريسون : المتمرّد بوصفه شاعرًا		
هرمان ملفيل، كلاريل : قصيدة حج في الأراضي المقدسة		
جاكلين روز، دول الفانتازيا		
روبرت كابلان، نهايات الأرض : رحلة عند فجر القرن		
كورنيلوس كاستورياديس ، منجز وينيفي إنجاز		
أحمد بيهضون، كلمن : من مفردات اللغة إلى مركبات الثقافة		
عميسى مخلوف، الأحلام الشرقية : بورخس في متاحف ألف ليلة وليلة		
ابن عساكر، سيرة السيد المسيح		
عبد الرزاق عبيد، أزمة التنوير		
حسن الشامي		
فخري صالح		
زياد بركات		
جاد الكريم الجباعي		

## محمد حسنين هيكل

### هوار عن الهوار!

منذ أن تمكن «هنري كيسنجر» - وشركاه - في نهاية سنة ١٩٧٣ وبداية سنة ١٩٧٤ من تعطيل فرصة تحققت لاستعادة المشروع القومي، وتقويم وتعميق مساره - تعرضت الأمة لظواهر وأعراض تشير القلق على حالتها الصحية، وعلى حالتها النفسية والعقلية أيضاً!

إن معركة يونيو سنة ١٩٦٧ - برغم كل ما قالوه - لم تكن نصراً استراتيجياً كاملاً يعطي الدولة العبرية حق رسم خريطة الشرق الأوسط من جديد وعلى هواها. ومعركة أكتوبر سنة ١٩٧٣ - برغم كل ما قلناه - لم تكن نصراً استراتيجياً كاملاً يعطي العرب حق رسم خريطة الشرق الأوسط من جديد وعلى هواهم. وبدون مبالغات لا داعي لها فمن الممكن القول أنه في سنة ١٩٦٧ استطاعت إسرائيل بتحالف مع الولايات المتحدة أكثره في السر وأقله في العلن، أن تضع على خريطة المنطقة أمراً واقعاً جديداً لا يمكن تجاهله. وعلى نحو أو آخر فإنه في سنة ١٩٧٣ استطاع العرب بنوع من وحدة العمل، معزز بتحالف دولي واسع، أن يعضوا على خريطة المنطقة أمراً واقعاً مختلفاً لا يمكن هو الآخر تجاهله.

وكان وارداً أن تسوية معقولة - وليس بالضرورة نهائية - في الشرق الأوسط قد تكون متاحة في مناخ عالمي تنبئ شواهد المبكرة أنه معبأ ومشحون بما يصعب رصد ومن ثم الاحتياط مسبقاً لمفاجأته. وفي كل الأحوال فقد بدا أن أبسط ضرورات السلامة تقتضي يقظة في التعامل مع أوضاع مستجدة شرط الفهم الدقيق لهذه الأوضاع، كما تقتضي مرونة في الحركة شرط الاستيعاب العميق للاستراتيجية العليا المطلوبة للأمة، وهي استراتيجية قد يقصر الحاضر عن مقاربة أهدافها، لكنه لا يملك حق إشعال النار فيها وتحويلها إلى رماد خامد من أي نبض وحس!

لكن هذا الذي كان وارداً ضاع منه طريقه لأسباب كثيرة، وذلك حديث طويل ليست له جدوى في هذه الأوقات، والتماذي فيه خلط للأحلام بالأوهام، وسقوط من الوعي إلى غيبوبة معزولة عن مجرى التاريخ!





ويعصر النظر عما كان «وارداً» ثم أصبح «ضائعاً» فإن المسافة الطويلة بين «كان» و«أصبح» سحبت معها الظواهر والأعراض التي قلت أنها تثير القلق على الحالة الصحية للأمة، وعلى حالتها النفسية والعقلية أيضاً.

والحقيقة أن هذه الظواهر والأعراض هي التي تستحق الوقوف طويلاً أمامها في هذه اللحظة، لأن تأثيرها وأصل في المستقبل إلى بعيد، مؤثر عليه في الصميم، وذلك في كل الأحوال أهم من «كان» وأخواتها، و«أصبح» ومترادفاتها. \* لقد كانت إشارة القلق الأسرع إلى الظهور شيئاً يمكن حسابه نتيجة مباشرة لتفاعلات ظروف الحرب في أكتوبر ١٩٧٣، وترتيباً على ما ظهر وترسخ أثناءها وبعدها من أوضاع وعلاقات متداخلة بين مراكز القيادة السياسية وبين مشتريات السلاح وفوائض أموال البترول والقفزة الهائلة فيها، ثم الإحساس الزائف بنشوة النفوذ والغنى، وكل ذلك دعا إلى تجاوزات خطيرة في حدود وحرمان كثيرة.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام : فساد متشع بالسلطة. \* وجاءت الإشارة الثانية للقلق لاحقة حين زادت وعلت نبرة الاحتجاج على ما آلت إليه الأوضاع السياسية والاجتماعية، وفي غيبة قنوات سياسية وشرعية يمكن أن تستوعب حركة الاحتجاج وتحولها إلى فعل مؤد إلى أمل. ومع شيعوع اليأس ظهرت وتصاعدت نزعات العنف.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام : إرهاب ملتحف بالدين. \* ثم جاءت الإشارة الثالثة للقلق وقد برق شرارها بالذات على شطآن الخليج، وبان على وجهها وكان القرار السياسي العربي أضاع رشده. فما بين الحرب العراقية الإيرانية - ثم غزو الكويت - ثم تحالف عاصفة الصحراء - بدت التصرفات العربية فاقدة للذاكرة مصابة بقصر النظر، متلعثمة مترددة في خطابها، ملعوباً بها وهي تحسب نفسها لاعبة.

ثم تكاملت ملامح الظاهرة، وإذا نحن أمام : قرار عربي مغترب عن العصر وقد أصابه داء الاكتئاب يعبر عن نفسه بالهياج المستثار مرة وبالسكون الخامد مرة أخرى، وهو في الحالتين كتيب كما هو مكتئب!

\* وأخيراً تبدت إشارة رابعة لعلها هذه اللحظة أظهر - وإن لم تكن أخطر - ما يثير القلق على الحالة الصحية للأمة، وبالتحديد والتركيز على صحتها النفسية والعقلية....



والذي أعنيه الآن هو ذلك الذي نسمع أصواته وأصداءه في الأجواء العربية الفكرية والسياسية من دعوات أو دعاوى عن «ضرورة الاعتراف بالآخر حتى لو

كان عدوًّا»، وعن «لزوم الحوار معه لأن الحوار لا يكون بين متفقين وإنما يكون بين مختلفين»، وعن أن تلك «سمات الزمان الجديد وأساليبه العاقلة والحضارية». ومع أن ذلك كله معقول ومقبول – فإنه مثل كل معقول مقبول يفترض الاستقرار على قواعد، أو على أرضية، يكون منها أساس يتحمل البناء فوقه ويستحق التعليق عليه.

ومثالاً، كقاعدة وأساس، فإننا حين نطالب طرفاً بأن يعترف بالآخر ولا ينفيه فإن من حق هذا الطرف أن يتأكد من أن الطرف الآخر بدوره يعترف به ولا ينفيه. وعلى سبيل القياس فإنه إذا كان من الضروري مطالبة الشعب الفلسطيني بأن يعترف بإسرائيل ولا ينفي وجودها، فمن الضروري، في اللحظة نفسها مطالبة إسرائيل بأن تعترف بالشعب الفلسطيني ولا تنفي وجوده.

لكن المدهش أن ذلك لا يحدث. فمن المعلوم أن الكلمة الأولى في المشروع الصهيوني أواخر القرن الفائت – وعلى أيام «تيودور هرتزل» – تمثلت في دعوى أو ادعاء أن فلسطين «أرض بلا شعب مستحقة لشعب بلا أرض»!

ثم إن الكلمة الأخيرة للدولة العبرية في أواخر هذا القرن – وعلى أيام «بنيامين نتانياهو» – تمثلت في خريطة قدمتها إسرائيل للعرب والعالم وأوله الرئيس الأميركي «بيل كلينتون» ومرفق بها ما يعني أن «هذه هي الخريطة غير القابلة للمناقشة لصورة الحل النهائي الذي ترضاه إسرائيل». ثم تظهر الخريطة وكل خط أو موقع عليها ينفي أي وجود لشعب فلسطين أو اعتراف لهذا الشعب بوطن! وهنا نحن أمام سؤال مبدئي، قاعدي وأساسي :

من الذي ينفي من ؟ ومن الذي يعترف بمن ؟

إن العبيد وحدهم – بالذلة – هم الذين يحتملون أن يضعوا، كل الذنوب على أنفسهم حتى وإن لم يكونوا مرتكبيها. والأغبياء وحدهم – بالمكابرة – هم الذين يضعون كل الذنوب على غيرهم حتى وإن كانت من صنع أيديهم.

وإذا كان هناك مستقبل للأمة العربية، فإن هذا المستقبل لا يمكن البحث عنه في منطقة العبودية، ولا في منطقة الغباء!



وإذا ظللنا مع القواعد والأسس وذهبنا خطوة أبعد، فإن هناك سؤالاً حيوياً تحتتم الإجابة عليه قبل أن نتنقل من «نفي الآخر» إلى «الاعتراف به» ومن ثم إلى الحوار معه «مجازاة للعصور الحديثة وأساليبها العاقلة والحضارية».

وهذا السؤال الحيوي يتعلق بحجم ما بيننا وبين أي «آخر» من أسباب للتناقض استدعت النفي وعدم الاعتراف. ولا يتعلق الأمر هنا بأسباب التناقض فحسب وإنما بحجمها وطبيعتها وطاقته الاحتكاك الكامنة في الكتل المرئية وغير المرئية لها.

إن هذه العناصر في أي صراع - وليست أمزجة أو رغبات الأطراف - هي ما يحدد إمكانية الحوار، ونوعية هذا الحوار إذا كان ممكناً، ودرجة كشافته إذا تحققت إمكانيته.

ومن ناحية أخرى فإن كل حوار هو في حقيقته جسر. وإمكانية بناء أي جسر مرهونة بمسافة ما بين ضفتين أو جانبيين. والهندسة الحديثة قادرة على صنع معجزات مع الصلب والحجر لكن الهندسة السياسية مع التاريخ والبشر لا تخضع لصنع المعجزات، على الأقل بالسرعة والكفاءة إياهما.

وعلى نحو أو آخر فإن الحالة العامة لعناصر وحقائق أي صراع هي المؤثر الأول على فكرة الحوار فيه، بمعنى أنه إذا كانت الحالة العامة للعناصر في الصراع هي حالة الصدام فإن مطلب الحوار يكون امتصاص قوة الصدمة، وإذا كانت حالة الصدام هي الحمى فإن مطلب الحوار يكون تقليل درجة الحرارة. ويتعبّر مباشر فإنه إذا كانت المسافات شاسعة بين مصالح الأطراف ومطالبها فإن هدف الحوار يصبح تجنب الوقوع في الهاوية وكسب الوقت حتى تتغير الظروف وتسمح الفرص الملائمة لهذا الطرف أو ذاك.

وباختصار فإنه ليس هناك حوار لا تحكمه - بداية ونهاية - طبائع العناصر المكونة للصراع، وقياس المسافات بين ضفافه وجوانبه، والتفرقة بين الممكن في الهندسة المعمارية والممكن في الهندسة الإنسانية.

وربما كان مهماً أن نتذكر بأنه إذا لم نفكر نحن بهذا المنطق فإن الآخرين - بقيناً - يفكرون به، ذلك أن القوانين تقارن فعلها سواء تذكرها البعض أو نسيها. ومن سوء الحظ أننا في صراع أمام طرف لا ينسى. والواقع أنه لا يملك أن ينسى!

#### □

ونصل إلى مسألة الحوار مع الآخر كمسألة مطروحة وبصرف النظر عن كل ما سبق سواء فيه ما يتعلق بالنفي والاعتراف، أو ما يتعلق بطبيعة عناصر الصراع. إن فكرة الحوار - ويعيداً عن أي تطبيق عملي على العلاقة بين العرب وإسرائيل - شأنها شأن كل فكرة تستحق الاحترام ليست استعراضاً للحجج في مقابل حجج، وليست مباراة في طبقات الأصوات وأكثرها اتساعاً وارتفاعاً.

إنما الحوار الحقيقي صلة وشروط تتعلق بحقائق الأشياء، وحقائق الأشياء هي قيمة أي حوار تتطلب علاقة توازن من نوع ما بين عنصريين:

١ - توازن من نوع ما في «المعرفة» بين طرفي الحوار.

٢ - ثم توازن من نوع ما في «القدرة» بين طرفي الحوار.

والحاصل أنه إذا جرى لقاء بين طرف يعرف وطرف لا يعرف فإن ذلك اللقاء يصعب أن ينشئ حواراً يستحق هذا الوصف.

والخاص، أيضاً، أنه إذا جرى لقاء بين طرف يقدر وطرف لا يقدر فإن ذلك اللقاء يصعب أن ينشئ حواراً يستحق هذا الوصف.

والغالب أن اللقاء في مثل هذه الحالات - وحيث «لا توازن في المعرفة» و«لا توازن في القدرة» - ينشئ أنواعاً من الكلام فيها على أحسن الأحوال رغبة الاستكشاف والاستطلاع لداعي الفهم أو زيادة التحوط، وربما كانت فيها رغبة الاسترضاء إما لدفع الشر أو الحسد، وربما كان القصد إبداء الشواضع والتلطف وتقوية لحظات المخرج.

وذلك كله لا يندرج تحت عنوان الحوار ولا يدخل في بابهِ. ولقد سبقت الإشارة إلى «فساد يتشع بالسلطة»، و«إرهاب يتلخف بالدين»، و«قرار سياسي أضاع رشده». والآن، فنحن أمام عجز يهول إلى ستر حالة انكشاف وغزي في أسباب المعرفة والقدرة، يدعوى «مجاراة زمان جديد وأساليبه العاقلة والحضارية».

وما أقل ما يعرف العجز عن الأزمنة الجديدة، وعن العقل، وعن الحضارة. ومع ذلك فلنقل باختصار أن «أدب الحوار» لا ينشئ حقائق، ولكن الحقائق هي التي تفرض «أدب الحوار»؟

## الحوار

الشاعر الأمريكي الراحل ألن غنسبرغ :

# الشعر انتفاله موسيقى ولغوه وشعائره

حوار : ناتالي حنظل

كيف يمكن وصف هذا المكان، هذا المكان الذي يدعى أمريكا؟ أهر الفردوس، أم الجحيم، أم كلاهما معاً كما يختلطان في وقائع ذهن ألن غنسبرغ؟ الشاعر لا يسير مع شعره على تنحوم عالم يقرّر له كيف ينبغي أن يصف شكل العالم، وغنسبرغ لا يتلصق طويلاً قبل تعرية الذات وتعرية المجتمع. وأمريكا تعلمته ملتناً، وتعلمن على تلك اللوثة. «الأمر في غاية البساطة. لولني ما يدور في ذهنك، وكفى»، هكذا ردت مراراً وأنا أرتب مقدمات هذا الحوار، حتى أدركت أنه كان يقصد التعرية إيها، تعرية أمريكا المتفضضة والشاحبة والغائمة والمضطربة. بعد أقل من شهر على هذا الحوار، الذي أجري مساء الجمعة ٢٣ شباط (فبراير) ١٩٩٧، رحل غنسبرغ، فجأة، معلماً ولد من رحم التنافضات.

\*\*\*

إنها دائرة التنافضات التي بدأت منذ ساعة ولادته يوم ٣ حزيران (يونيو) ١٩٢٦ في نوارك - نوجيرسي. وكان والده لويس غنسبرغ مدرساً وشاعراً واشتراكياً متشككاً، وأمه نايمومي شيوعية سوف تصاب بالجنون وأن ما يزال في سنوات يقاضته. والتناقضات سوف تتقلب إلى متاحة طاحنة من الأسئلة والبحث عن منالذ الخلاص، ومعتقد غنسبرغ الشاب إلى قلب الحركة الأدبية الأهم في تاريخ أمريكا الثقافي مطلع الخمسينات. وكان الصراع يدور حول ثورة عارمة في الروح، وأسئلة عن النفس والجسد والكتابة، وأسئلة أخرى عن أمريكا كما يتوجب وصفها بالصوت الأجنس والإيقاعات الصارخة. في جامعة كولومبيا تعرّف ألن على جاك كيرواك، ثم يعتنق على وليم بوروز وثيل كاسيدي، حيث سعيلاً الولادات الأولى لحركة Beat. مقترنة برؤية واديكالية تبحث عن الجهد في الفلسفة والشعر والأغنية والجنس، وتعود إلى المخدرات والتسكع والتعمر والبحث الدائب عن الكلمات، والمزيد من الكلمات الأخرى. ورغم ما أعلنته الحركة من هزم على إجرا. قطعة جنسية مع الأعراف والحدود والقيم، فإن محتراتها الفعلي ظلّ يدور حول الإرتقاء بالذهن إلى مصاف أخرى أكثر حرية وتجراً، في داخل النفس كما في الخارج من حول الجسد.

وكانت أمريكا في أواسط القرن هي الحرب الكورية، ومارتن لوتر كينغ، وجون ف. كينيدي، وأزمة الصواريخ الكوبية، وعصر الفضاء، ... جيل الـ Beat الذي قرّر أن يكتب أمريكا، أو أن يعيد كتابتها لا كما كتبت من قبل. وفي العمق كانت الحركة متأثرة بأسلاف من الأسماء والتيارات: وألت وتمان، وليام بليك، وأميو، إنزا باوند، كارل ساندبرغ، وليام كارلوس وليامز، السورالية، الـ Bines والترواة. وكان أن فتحت الحركة زاوية أخرى للكلمات، وسلمت أمريكا إلى طراز آخر من أمريكا.

ولقد قطع غنيسبرغ جميع الأشجار التي تحجب الحقائق المسكوت عنها، وتهدد تزوجه الراديكالي في ميادين عدة، كان شاذاً جنسياً، ويهودياً بوذياً، وشهد أمام الكونغرس لصالح تشريع المخدرات، واعتقل مراراً، وطُرد من كوبا، وحارب ضد السياسة الخارجية الأمريكية، وضد النظام الأمريكية المرتكبة بحق العالم الثالث من أمريكا اللاتينية إلى الشرق الأوسط وآسيا. وفي قصيدته الطويلة المؤثرة Ankor Wat والتي كتبها أثناء جوفته في آسيا الجنوبية يهبل التدخل العسكري الأمريكي، كتب: «أنتقلني يا بوذا / ما الذي أفعله هنا؟ / أحلم ثانية / أحلم بهذه البرهة / هذه البرهة الصغيرة الرهيبة / وبأني في ينانج / التفهير».

ورغم أن غنيسبرغ كان أصغر أعضاء الحركة سناً، وكان يعتبر نفسه «مقلداً لعمل كبرواك» كما ذكر لي في هذا الحوار، فإنه مع ذلك كان الأبرز في إشاعة الحركة ونقلها إلى عموم أرجاء أمريكا، وإخراج هؤلاء الأدهاء من الظلال إلى دائرة الضوء. وحين نشر قصيدته «هوا» في عام ١٩٥٦، ثم تدخلت الشرطة لإغلاق مكتبة City Lights، بدأ صيت الحركة في الانتشار السريع. وتحوّلت «هوا» إلى وثيقة التحدي التي طرحتها الحركة في وجه أمريكا. وقال لي غنيسبرغ أن نجاح «هوا» نابع من أنها لم تكتب لكي تُنشر، بل لكي تعطي بالحقبة العابرة وبأعلى صوت ممكن. وقصيدة «هوا» تميزت بخصائص جديدة عديدة، لعل أبرزها فكرة الإندماج بين الكلام والنفس والفكرة. وعنها يقول غنيسبرغ: «نحن نفكر ونكلم على نحو إيقاعي كل الوقت، وفي كل عبارة وكل مقطع كلامي ثمة تكافؤ وزني مع ما سنقول وجناناً».

المقاطع المحذوفة هي ميزة أخرى في القصيدة، وهي في نظر غنيسبرغ صور غائبة يبدئها اللحن على نحو تلقائي، قائماً على نظرية سيزان في «الأحاسيس الصغيرة». لقد أراء خلق الإندماج الشديد بين الصور التي تستعيد الروابط العقلانية، وأراد للكلمات أن تزوج الصور في عين القارئ. السطور الطويلة متأثرة بنماذج ألت وتمان، وينثر كبرواك الذي طوّر إلهامات خاصة استوحاها من ثقافة السود (ولا يمكن التفكير في أصول الحركة بمعزل عن مختلف التأثيرات التي تركتها. ثقافة السود الشعرية والثثرة والموسيقية). ولقد باتت السطور الأولى من القصيدة بين أشهر السطور في الشعر الأمريكي: وأبّت أفضل العقول في جيلي وقد دمروا الجنون

يتصورون عراة ومهترئين

يجربون أنفسهم عبر شوارع زخمية في الفجر...

وإثر وفاة والدته في عام ١٩٥٦، كتب غنيسبرغ قصيدته Kaddish التي طُبعت في عام ١٩٦١، ويعتبرها الكثير من النقاد أعظم قصائده وأهمها. وهي مصاغفة بمقاطع ثرية قصيرة، مشحونة إيقاعياً بالاستخدام الكثيف للوقفات والجمل المحترضة. وهي تترجم لمحات خاطفة من الذاكرة العتقة ومن تاريخ أسرته، وروحته، بالإضافة إلى كثير من الإشارات الصوفية اليهودية. وبعد خمس وعشرين سنة سيكتب قصيدة مكملّة لهذه القصيدة، بعنوان «كثّن أبيض»، وفي قصيدة أخرى بعنوان «أنا سبين» في أن غنيسبرغ سوف يقول: «من هذا العهد السيد الذي يجعلني أجيء باسمه على الرسائل، وأكتب الشعر عاماً بعد عام، وأواصل الظهور؟»

وذلك يقودنا إلى علاقته بالأبدية، هو الذي حاول أن يعيش خارج الزمن أينما حلّ، ورأى الإنشاع الفسيح سواه فتح عينيه أم أغمضهما. وفي مجموعته الأخيرة «نحيات كوزمبوليتية» يقول: «الذهن هو الفضاء الخارجي»، «والزمن الواحد / هو الأزمته كلها / إذا تطلعت إليه / من خارج القمر». وفي قصيدته «سقوط أمريكا» يحتشد القدر المحتوم بالأسى، ويعسر التنفس، ويهصر الحراب العميم في فينتام، ونقرأ عن البلد الملعون أمريكا، ونعابح أمل غنيسبرغ «في أن نخسر هذه الحرب»، ويحدث مراراً أن نذكر عوالم ت. س. إليوت في «الأرض الحراب».

إنه يجعلنا نتذكر دائماً أن الكلمات هي منفذنا للخروج من نفوسنا، وهي سبيلنا إلى الإرتداد عائدتين إلى هذه النفوس. ولكن القرار المحتوم يظل كامناً في خفاء الجملة، وهو الذي يقول :

وهكذا يعلو السلام على هذه المقاطع الشعرية

وأنا الذي أرتحل في هذه الصور

فلا أصل في المطاف إلى صورة واحدة.

كذا تستهلكنا هذه المقاطع

نحن الأقرب والأعلى والأبعد في التفر.

ومن المصاص الهامة في شعر غنيسبرغ أنه يكثّر من ذكر الأسماء، من كتّاب وأصدقاء وأقرباء وأبطال وشهداء سياسيين. وهنالك أسماء تظهر أكثر من سواها، مثل كبرواك وبوذا وأرلوفسكي، واسمه هو، واسم بيروز وسواه الكثير، حتى تبدو الأسماء بمثابة رموز. في قصيدة «أنشودة بلوتونية» يقول:

شابت، يهوه، أستافيريس، إلهوهم، يارو، ياداباوث، أيون

من أيون، ولد جاهلاً في «سميق الضياء»

إنعكاسات صوفيا تتألق عبر المجرات، ودوامات من شعاع النجم

ولغزة ولغزة مثل شعيرات أينشتاين.

وهذا الميل إلى تسجيل الأسماء يطوع قصائده الأخيرة التي كتبها قبل وفاته، ويهيئها قصيدته «الشهرة والموت». وقد خصّ غنيسبرغ «الكامل» بهذه القصيدة وستنشر هنا قبل نشرها باللغة الإنكليزية. وأخبرني أنه يفكر باختصارها عنواناً لأحدث مجموعاته الشعرية. وقد نقلت الأخبار أنه صرف الساعات الأخيرة من حياته في كتابة الشعر، هو الذي صادق دائماً على قول وليام كارلوس وليامز: «في القصائد وحدها نعيد بناء العالم». ولعله اعتقد أن الشعر هو الفارق بين الحياة والموت.

ن. ح.

\* أنت واحد من أشهر شعراء أمريكا الأحياء، إذا لم تكن الأشهر. لقد بذلت الطريقة التي يبدو عليها الشعر، وينطق، ويفكر، ويسير، ويحلّق في أميركا والعالم خلال الثلاثين سنة الأخيرة. عملك مزيج من بليك، وويتمان، وباوند، ورأمر، وويليامز. حكاياتك الإيروسية، وأشعارك الاستغرافية، وغنائياتك السياسية على غرار الروك - أند رول، وقصائدك البوذية والتأملية ... ذلك كله سبّب ما يشبه الانفجار. كيف تظن أنك أنجزت ذلك؟

■ عن طريق اقتفاء ما يتردد في الذهن Mind، وعن طريق البقاء في موقع السكرتير عند الذهن. خلیط الأساليب يأتي من تطوّر العديد من الشعراء، بدءاً من ویتمان وأبولینیر، وحتى کبروک وجورج کورسو. ولكن بما أنني كسول للغاية، فإنني لا أعرف كيف یكتب الشعر في الحقيقة. وأظن أنني توقفت عن كتابة الشعر منذ عام ١٩٥٤، وبدأت بعدها أكتب ما يعبر في ذهني وأجده حياً، أو أي شيء، أستطيع ملاحظته. والحق أن الحيوية تدور حول الإنتقاء الذاتي، وهكذا كنت أعيد تدوين ذهني، أو أقوم بكتابة ذهني. جزئياً كان ذلك بتأثير من كبروک، وجزئياً بتأثير من السوربالية والدادائية، وجزئياً بتأثير من ویتمان، والكثير من تأثير ويليامز والشعراء «الموضوعيين» مثل كارل راكوزي وشارلز ريزنيكوف. فكرة كبروک حول التلقائية أثّرت فيّ كثيراً. وكذلك الأفكار التي استقيتها من معلمي التيبتي شوغيام ترونغيا ورنبوشي، الذي وصف الكتابة بأنها كتابة الذهن.

■ تقول إن إدغار آلان بو كان مصدر وحيك الأول، وهو «أول كاتب حديث يعكس نهاية الألفية أو نهاية العالم». ما الذي اجتذبك إلى بو؟ أهو حقاً الكاتب الحديث الأعظم؟

■ حسناً .. إنه بالتأكيد صاحب تأثير تطوري مستقبلي على كامل أدب القرنين التاسع عشر والعشرين. لقد قرأته حين كنت صبياً، لأن والدي كان يدرّسه لطلاب المدارس الإعدادية والعليا. وقد استوعبته وأنا في سن الثامنة أو التاسعة. وكان والدي يقرأ أشعار بو، وتعلمين أن أشعاره تعتمد على حس عالٍ بالإيقاع، وعلى مختلطة حية ساحرة للفتية.

كذلك مررت بتجربة هامة للغاية في تشيكوسلوفاكيا سنة ١٩٩٠. كنت آنذاك أدرّس في جامعة أولوموف في مورافيا، وهي ثاني أكبر جامعات البلاد. وقد عيّنوا لي طالب طب شاباً في سنته الثانية، كان مغرمًا بشعري، لكي يكون مترجمي ودليلي في البلدة الجامعية الكبيرة. وكان واحداً من قادة الطلاب في الإضراب و«الثورة المخفية» التي أطاحت بالنظام الماركسي القديم، أو البيروقراطية كما ينبغي أن أقول. ولقد حدثني كيف اجتمع ستة آلاف طالب لكي يقرروا ما إذا كان عليهم أن يوقفوا الإضراب أو يستمروا فيه، وكيف أن قادة الطلاب اقترحوا وقفه لأن فاكلاف هافل وجماعة «ميثاق ٧٧» يتولون الأمور في براغ. وهنا وقف هذا الطالب وقال بأنه يمثل لجنة الإضراب، وهو يريد إجراء تصويت على الإقتراح. وبالفعل جرى التصويت، وكانت النتيجة أن ٥٥٠٠ طالب صوتوا مع الاستمرار في الإضراب، مقابل ٥٠ مع وقفه. وكان الطالب البيروقراطي الذي يتزعم منظمة الطلاب الحكومية قد صوت مع وقف الإضراب. وهكذا واصل الطلاب إضرابهم. وسألته من أين جاء بالشجاعة ورباطة الجأش والثقة بالذات لكي يقف وي طرح اقتراح التصويت، فأجابني: «حسناً ... لم تكن هناك لجنة خاصة بالإضراب، ولهذا فقد توليت الأمر بنفسي». وسألته ثانية: «من أين جئت بتفويض القوة الذاتي هنا؟» فأجاب: «من خلال قراءة أشعارك أنت وكبروك، ومن خلال الإستماع إلى فرقة The Beatles وفرقة The Fugs (مجموعة روك أمريكية أسسها الشاعر إد ساندروز، وقدمت أغنيات مناهضة للسلطة والتسلط)، وقراءة وليام بوروز وكتاب ال Beat الآخرين، والإستماع إلى بوب



ديلان». وعندها ازداد فضولي فسألته: «وماذا قرأت من كتاب آخرين زودوك بهذا النوع من الإلهام؟ فأجاب: «قرأت بودليير ورامبو، ودستوفسكي بالروسية وكافكا بالألمانية، وبعض الأسماء القليلة الأخرى». ثم قاطع نفسه ليقول: «ولكن الأمر برمته بدأ مع إدغار آلان بو». وسألته: «متى قرأته؟ فأجاب بأنه كان في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة.

ولقد التمتعت بارقة في ذهني، وأدركت أن بو كان - في سائر أرجاء العالم - موضوع جمال خالص، دوغما صلة تذكر بالسياسة. لقد مارس التأثير الأعظم على الأذهان الشابة، فوهبهم الإحساس بالذات، وسلّحهم بالوعي الذاتي، وأيقظ فيهم حس الكون، حس السيطرة على الكون وغموض الكون في الآن ذاته. لقد وهبهم حس الفضاء الواسع، والوجدان، والإيمان بالمخيلة واحترامها، ومنحهم أيضاً إحساساً بنوع حديث للغاية من البارانونيا. لقد أثر بو في بودليير، ورامبو، ودستوفسكي، وكافكا، وبوروز، وكيراوك. وفي أنا. لقد كان بو أكثر الشعراء اختراقاً للقرن التاسع عشر، وعلى أكثر من مستوى، فاندس تحت جلد الجميع. وهو الذي قنم العنصر الإغريقي في الشساعة والغناء. السورباليون أحيوه، وأثر فيهم جميعاً بطبيعة الحال.

وأعرف أنه تُرجم إلى الصينية، وكان بين أوائل الكتاب الأجانب الذين قرأهم الصينيون. هو الكاتب الذي يربّي جمالياتك وأنت في البقاعة والصبا الأول، حين يكون المرء مفتوحاً تماماً وعالي الحساسية. وحادثة الطالب التشيكي ذكرتني من جديد بعبقرية هذا الأدب الكوني القادر على اختراق الوعي وتشكيكه.

■ هل نحدثنا الآن بتفصيل أكثر عن جيل *Beat* وعن متحمردين آخرين من أمثال جاك كيرواك، نيل كاسيدي، وليام بوروز، وعن الطريق الذي سلكتموه معاً؟ وماذا يتبقى اليوم من الفكرة؟

■ أعتقد أنه لم تكن هناك فكرة واحدة فقط، إذ كنّا مجموعة أصدقاء، والتقينا جميعاً في مرحلة الشباب المبكر. التقيت بكل من وليام بوروز وباك كيرواك سنة ١٩٤٤، ونشأت بيننا ألفة ومحبة، وكان بيني وبين بوروز عنصر مشترك هو الشلوة الجنسي، وكذلك الحال مع كيرواك. وكان كيرواك أول كاتب متفان التقيت به في حياتي، إذ كان يشعر أن كامل دوره هو كتابة الفن بوصفه مسألة مقدسة. بعدها التقينا مع بوروز، الذي لم يكن يكتب آنذاك ولكنه كان طريفاً، وساعد في تعليمنا. وأذكر إنه هو الذي زودني بأول أشعار رامبو، وزودنا معاً بكتاب شينغلر «إضمحلال القرب». في زمن كان يُعتبر زمن الإمبراطورية الأمريكية.

وأظن أننا، في مرحلة مبكرة للغاية، راودتنا فكرة نوع من «الوعي الجديد» أو «الرؤيا الجديدة». وأظن أننا أطلقنا عليها اسم «الوعي الجديد» بالفعل. كانت فكرة غامضة للغاية، ولكنها انطوت على توق عارم إلى ما هو في الخفاء. ولعل هذا هو سبب اهتمام بوروز المبكر بالمخدرات. أنا نفسي بدأت بتدخين الحشيش بعد سنوات قليلة. ولكنني لم أجد المخدرات فعالة في الكتابة. إنها تعطي رعدة رؤيوية ليس أكثر، ولهذا لم أفرط في تناولها. وحتى سنة ١٩٥٣ كان كيرواك قد كتب العديد

من الكتب تحت وطأة الماريجوانا أو البنزودرين. كنّا عموماً بحاجة إلى تجربة الإحساس بالموت، وإلى نوع من تضخيم مساحة وعينا الباطني، ربما تحت ضغط شعورنا بأننا نتلقى الكثير من الوعي القديم الذي تصنعه وسائل الإعلام وأدوات الهيمنة السلطوية. وكُنّا نحاول الإرتداد إلى القاعدة الخام، القاعدة الإنسانية.

في مطلع الخمسينات انتقلنا إلى «البادورتي». وهي نوع من الصبار الهندي الأحمر الذي يشدّ الرؤيا. وقد كتبت بعض النصوص تحت تأثيره سنة ١٩٥٥، كان منها ربما قسم «سمولوخ» من قصيدة «عواء». ولكنني أعتقد أن الكتابة شاقة مع استخدام تلك المهلوسات. وفي كل حال كنت عام ١٩٦٧ قد راكمت تجربة تأمل كافية لأستجمع ذهني وأتحكم بتركيزه. ولكن المسألة لم تكن تتعلق بتناول المخدرات من أجل المخدرات، بل من أجل استكشاف الوعي في مختلف طبقاته. وفي الآن ذاته بدأت البوذية والرياضات التأملية تجذبنا، وأدركنا أنها طريقة أكثر وثوقاً في تضخيم حجم الوعي والتركيز. ولقد قضيت سنة ونصف السنة في الهند بعد طبع «عواء». وكان جيل الـ Beat قد نال الشهرة المعروفة، فقررت القيام بجولة في أرجاء العالم. وكنت أود للحاق بصديقي بيتر أورلوفسكي الذي قضى بعض الوقت في مصر والأردن والقدس، ولكنني لم أتمكن من الذهاب لوجود ختم إسرائيلي على جواز سفري. كان موظف المطار الإسرائيلي قدراً لأنني طلبت منه أن لا يختم الجواز، فرسم ابتسامة صفراء وختم الجواز. بعدها سافرت إلى باريس، ثم الشرق الأوسط، وكينيا، وبعدها إلى الهند.

بعدئذٍ ذهبت إلى مؤتمر حول الشعر في سايفون، وهناك رأيت أن الحرب ميؤوس منها، وهناك أيضاً أحرقت بودي نفسه للمرة الأولى. كذلك زرت اليابان ومركز «الزن» برفقة غاري سيندر. وأخيراً عدت إلى أمريكا لألتقي بعدد كبير من الشعراء الأكبر سناً: شارلز أولسون، روبرت كريلي، روبرت دنكان، فيليب وال. وفي سنة ١٩٥٠ التقيت بالشاعر غريغوري كورسو في بار للسحاقيات. كان صغير السن ولكن لديه عدد من القصائد الجميلة، أذكر أن مطلع واحدة منها يسير هكذا: «جاءني العالم الحجري وقال لي / أيها اللحم، أعط لنفسك ضوء ساعة». كان ذلك فاتناً صوفياً. ولقد تبين لي أنه وضع في سجن للأحداث، وقد علم نفسه بنفسه وقرأ الكثير عن الإغريق والرومان، وكان أشبه بالاختصاصي في الإستيهامات الكلاسيكية.

بيتر أورلوفسكي انضمّ إلى الحلقة أيضاً. وفي سنة ١٩٥٥ جاء كيرواك إلى سان فرانسيسكو والتقى مع غاري سيندر، وكان مهتمين معاً بالشعائر البوذية ورياضة الزن. ورغم أننا تعرضنا آنذاك للسخرية بسبب ميولنا البوذية، إلا أنه اتضح بعدئذٍ أن هذه الميول ضاربة الجذور لدى معظم شعراء الساحل الشرقي. وفي ذلك الطور أستطيع القول إن كيرواك كان العبقرية الأعظم بيننا جميعاً، وقد أثر فينا واحداً تلو الآخر، حتى إنني أعتبر نفسي مقلداً له. كذلك كان غريغوري كورسو موهوباً، وتعلّمت منه براعة التكثيف أو «القصاصة» كما كان يقول.

بعد نشر «عواء» حدث ما يمكن أن نطلق عليه اسم عصر النهضة في سان فرانسيسكو. لقد أثرت تلك القصيدة في الشعر الأمريكي عن طريق دفعه إلى التحديث. وكان هذا ما ننسى إليه، وساعذنا

عدم وجود معارك بين الأجيال الشعرية. وكان الكبار يشجعونا، مثل إزرا باوند الذي التحقبت به متأخراً، ومثل وليامز الذي كتب مقدمة كتابي «مرآة فارغة»، ثم قدم «عواء» أيضاً. كانوا يريدون الإهتمام بنا، وأظن أن هذا شجعنا جميعاً.

وهناك ملاحظة قالها كيرواك بصدد جيل ال Beat بأسره: أن هذا لم يكن جيلاً بقدر ما كان يحاول إسقاط تسمية الجيل. كان يتحدث إلى صديق أديب عن الجيل الضائع، ولم يكن يشعر أننا صنعنا جيلاً مثل جرتروود شتاين، وهمنغواي، وفيتزجيرالد، وهارت كرين، وأمثال هؤلاء.

\* لقد واجهت موجة رقابة ضد «عواء»، ثم ضد أعمالك التالية. هل تلاحظ وجود تغيير في موقف الرقابة هذه الأيام؟

■ الرقابة بدأت عام ١٩٥٧ وانتهت عام ١٩٦٢. ولكن المعركة تواصلت ضد الأفلام. والسنا توبر جيسي هيلمز أدخل تشريعاً في عام ١٩٨٨ يحظر ما يسميه انعدام اللياقة على موجات الأثير، مدة ٢٤ ساعة. وبموجب هذا التشريع مُنع شعري من البث بين الساعة السادسة صباحاً وحتى الساعة الثامنة مساءً، رغم أنه موجود في جميع الأنطولوجيات والطلاب يدرسون قصيدة «عواء» و Kaddish وسواها. وبعد صراع في المحكمة العليا خاضته معنا اتحادات الكتاب ومنظمات حقوق الإنسان جرى تخفيض الخطر إلى الفترة الزمنية التي ذكرتها. إنها في الأساس مسألة سياسية دماغوية تستخدم لصرف الانتباه بعيداً عن قضايا الفساد الكبرى مثل تدمير الأرض على يد الأمم الصناعية العملاقة. وبهذه المناسبة أشير إلى أن جيلنا كان بالغ الإهتمام بمسائل البيئة، من منطلق أننا لسنا بحاجة إلى قنبلة نووية لتدمير الأرض لأن هذا التدمير يجري بالفعل، وعلى نحو منهجي منظم. التدمير يشمل تراتبية الأنواع من طير وحيوان ونبات، وهناك نوع من المذبحة البيئية على غرار مذابح إبادة البشر. التغيير الذي تسألين عنه يتمثل في صعود الأصولية المسيحية اليمينية في أمريكا، وكذلك ظواهر العنصرية والتعصب والتمييز. في فترة تبلور ظاهرة جيل ال Beat كنا على صلة وثيقة مع ثقافة السود، وكان كيرواك يذهب إلى هارلم للإستماع إلى الجاز واستلهام الأساليب الموسيقية والإيقاعية الأفريقية. كانت صلاته وثيقة مع السود أكثر من البيض، وكان يحرص على تبيان دور ثقافة السود في الفن الأمريكي الإبتدائي بأسره، وضرورة إعطائنا ما نستحق من مكانة وشرف وكرامة. أميرى بركة، أو ليروا جونز آنذاك، كان صديقاً كبيراً لنا، وكان قد حرّر الكثير من قصائدنا الأولى. كتابي الأول أصلره أميرى بركة. تلك كانت حقبة مشاعر نقية. لقد كتب لي من باريس يعرض فكرة النشر، فرددت عليه بالموافقة، فأصدر كتبنا جميعاً: أوهارا، بوروز، أورلوفسكي، كورسو، وأنا شخصياً. تلك كانت مرحلة إتحاد ناجح للغاية بين شعراء سان فرانسيسكو، وشعراء نيويورك، والشعراء السود. وفي بيت أميرى تعرفت على لاتغستون هيوز. وينبغي القول إنه ما خلا بعض الشعر الجيد هنا وهناك، كانت ثقافة السود هي الإسهام الفني الأمريكي الوحيد في التاريخ الثقافي للإنسانية.

\* قصيدة «عواء» ترددت أصداؤها في الستينات رغم أنها كتبت عام ١٩٥٥ ....  
■ ويبدو أن أصداؤها تتردد اليوم أيضاً، أكثر من ذي قبل ...

\* هذا ما قصدته. إنها أشهر قصائدك، وإن يقرأها المرء إلى جانب *Kaddish* فإنه يواجه موضوعاً إشكالياً في الشعر السيكلوجي السياسي: هل تفسر السيكلوجية السياسة كما في *Kaddish* أم أن السياسة تفسر السيكلوجية كما في «عواء»؟

■ لست متأكد من حقيقة هذه العلاقة. حجر الزاوية في الإجابة هو طرح السؤال التالي: ما يدور في الذهن على نحو طبيعي، هل نستطيع التعرف عليه والتقاطه قبل أن يتلاشى أو يتحول؟ هل الفكرة حيوية بما يكفي لكي تعاود الظهور، وتسلم قيادتها للتدوين، وللكتابة، وللصيغة بالكلمات. أنا الآن طاعن في السن، وأطبخ لنفسى لأتني مصاب بالسكر، وأقرأ الصحف، وأعيش حياة عادية. إذاً هذه هي المسائل التي أكتب عنها. ما يميز على نحو طبيعي في ذهني لا أحوال تحويله إلى مادة كتابة إلا إذا كنت منخرطاً بالفعل في الكتابة. النظام يقوم على استكشاف محتويات الذهن العادي، وملاحظة ما يلاحظه المرء، وتدوين ما يمكن تدوينه. وتلك الحيوية هي انتقاء ذاتي كما قلت من قبل. وتعبير «الذهن العادي» هو الذروة الأعلى في الوعي وفقاً للبوذية. كل شيء يوجد في الذهن العادي. وحين يميز المرء بشروط خاصة، مثل تناول العقاقير أو الدخول في وجد صوفي، فإنه يتلقى بارقة ما من شيء محدد، لكنه يظل متقاطعاً مع الذهن العادي.

وفي رسك القول إنه إذا كان الذهن سيكلوجياً فإنه عندها يحدد السياسة. وإذا قلت إن الذهن متأثر بالسياسة، فإنه عندها يحدد السيكلوجية. ولكن الذهن فارغ في الواقع، وهو يأخذ في الإمتلاء. هذه فكرة بوذية تقول بوجود نوع من الفراغ وراء كل شيء، ليس سوى فضاء مفتوح يستضيف العديد من الأفكار والأحداث والصور التي تقلب ذلك الفراغ. الفراغ شكل، والشكل ليس سوى فراغ، والفراغ ليس سوى الشكل. إنهما جانبان لوضعية واحدة. وهذه الفكرة تلغي فكرة الجحيم الدائمة أو النعيم الدائم، وتقضي تهديد العقاب لأن كل شيء إنتقالي، وكل شيء جميل، ولا توجد نقطة مرجعية مطلقة. كل شيء يتغير لأن له صفة الحلم. الحياة حلم بمعنى أنها تبدو حقيقية حين نكون على قيد الحياة. ثم يميز الزمن فيأخذها معه ويبعثر العظام. الشمس تموت لتولد محلها شمس أخرى، بمعنى آخر، ليست هنالك عقوبة بسبب وجود المرء على قيد الحياة، وذلك يحرر المرء ويضعه على عتبة الإحساس بالنشوة من جهة، والتعاطف مع الآخرين الذين يخشون العقاب من جهة ثانية.

\* في مقدمتك لكتاب والدك «الصباح في الربيع وقصائد أخرى» ...

■ من أين حصلت على هذا الكتاب النادر؟ لديه الآن مجموعة أعمال كاملة، ولسوف أرسل

لكم نسخة ...

\* تقول ما يلي : «لأنني عشت جيلاً كاملاً في كنف الغنائيات التي كتبها والدي، ثمة بعض المقاطع انحرفت تماماً في الذاكرة». وفي مكان آخر من المقدمة ذاتها تقول إن القافية والأشكال الموزونة استُخدمت حتى من قبل إميل دكنسون، وإن تصنيفها في خانة «التقليدي» هو الذي جعل الأجيال الجديدة من الشعراء يقلعون عنها، فضاعت الموسيقى بذلك. كذلك تقول إن الموسيقى تحالفت مع الشعر منذ أزمنة الإغريق. ولا ريب أن الشعر الغنائي مارس تأثيره عليك. فهل تعتقد أن شعراء أمريكا يهودون اليوم من جديد إلى الوزن؟

■ الفكرة الأساسية هنا هي أن الشعر الغنائي يستمد تسميته من استخدام الكلمات مع الموسيقى، ومع الآلة الموسيقية. وهكذا فإن الغنائي مقترن بالموسيقى، ولا سبيل إلى وقف هذه العلاقة، وهي ليست عقبة أو عائقاً. وأما اللجوء إلى القافية فيعود إلى حاجة المقطع إلى التناغم مع نفسه ضمن حركة الدوران والارتداد والتكرار. هنا هو الإيقاع، أو أحد مظاهره.

شخصياً تعلمت الموسيقى من الإصغاء إلى بوب ديLAN والبيتلز في عام ١٩٧٠ تقريباً، بعدها أخذت أستخلص الموسيقى من شعر وليام بليك، ثم بدأت أكتب أغنيات لنفسي، وسيطرت عليّ فكرة الشعر الذي يجب أن يدفع القارئ والمستمع إلى ذروة عالية من التناغم مع الموسيقى والإيقاع، ومع الكلمات التي تصنع ذلك، وأخيراً مع اللغة الشعرية وطرائق صياغة الأفكار. الشعر احتفال. احتفال موسيقي ولغوي وشعائري.

\* لم تكن تنشئتك يهودية تماماً، لأن والدتك كانت شيوعية وملحدة، ولذلك كان اشتراكياً ...

■ صحيح، وكان أنني عانيت من الشيوعيين والإشتراكيين في آن معاً. أظن أن هذا أيضاً على صلة بفكرة جيل ال Beat، حيث أننا لم نتورط في شيوعية الثلاثينات، ولم ننزل إلى ماو تسي تونغ أو ستالين. كنا جيلاً مختلفاً أدرك أن الجميع كانوا على خطأ في الحرب الباردة، وأن الصين وروسيا كانتا في عداد الدول البوليسية أيضاً.

\* ورغم ذلك فإن عملك المبكر يعكس بعض الأشكال اليهودية، ويتضمن الكثير من الإشارات التوراتية.

■ أعرف التوراة لأنني واهبت لفترة قصيرة على مدرسة يهودية لتعلم اللغة العبرية في كنيس قريب من دارنا. ولكنني طرحت الكثير من أسئلة التشكيك في العقيدة، فطردت بعد أسبوعين، كما أتذكر. وهكذا لم يقيض لي أن أتعلم العبرية.

\* ولكنك اعترضت على التشدد في عقيدة يهوه، وترفض الإحتكار التوحيدي ...  
■ الإحتكار التوحيدي وليس الثقافة. الثقافة رائعة، وإنني سعيد بأن أكون يهودياً على غرار فرويد، وماركس، وأينشتاين، والكثير من المثقفين.

\* ولكنك فضّلت التصوّف عن غيرشوم شوليم مثلاً، ثم كما تذكر ثقافة ماركس ومارتن بوبر، وتصوّف في الآن ذاته على أنك يهودي بوذي. هل عثرت على طريقة للتوحيد بينهما؟ هل وجدت مساحة مشتركة بين الذاكرة الروحية وذاكرة الإنتماء إلى فئة، بين اليهودية كتقافة ووعيك اليهودي، بين الذات والتعالّي على الذات؟

■ أنا لا أؤمن بالتعالّي، بل بالذهن العادي. وأما اليهودية التي أفضّلها فهي الأقلية الفكرية، والتراث الفني الذكي. إنني يهودي ولست أكره أن أكون يهودياً، أو لست أمانع في ذلك. لقد ولدت هكذا، ومن المضحك أن أكره الأمر. ولكنني بالمقابل أبغض هذا العنف الذي يثيره اليمين الأصولي الإسرائيلي ضد الفلسطينيين، وأكره صعود التيارات الدينية المتشددة. وإذا كنّا لا نستطيع القيام بشيء كثير للتخفيف من آلامنا الذاتية، ففي وسعنا القيام بالكثير للتخفيف من آلام الآخرين. هذا واحد من موضوعات شعري.

\* تواصل نقل جوهر الحياة في شعرك، وتحدث عن ضرورة إحساسنا بأنفسنا وبالأخرين. هل تعتقد أن مظاهر الوحدة الكونية في شعرك قد حققت أغراضها؟

■ لا أعتقد أن كلمة «كونية» صالحة هنا، لأنها تجرد المشاعر الإنسانية العادية من محتواها الإنساني، الأساس هو فراغ الكل، وفي غمرة هذا الفراغ تستطيعين إقامة الرابطة مع ما يجري من حولك، شريطة أن يكون ذهنك مفتوحاً وغير ملوث. المسألة بسيطة للغاية، المرء يحاول أن يتذكر أحاسيسه وأفكاره، ويبنى من خلال ذلك صورة لطبيعته الحقيقية. لا تستطيعين القيام بذلك مباشرة، ولكنك ستنجحين من خلال ملاحظة أن أفكارك هي أيضاً موضوعات مثلها مثل أثاث الغرفة. فإذا استطعت وصف السيارة في الخارج، فإن في وسعك وصف الفكرة التي تتحرك في رأسك كالسيارة. ليلة البارحة كنت مريضاً، ولكنني استيقظت في منتصف الليل وكتبت قصيدة. كانت فكرة راودتني مراراً وتكراراً ولكنني لم أكتبها لأنني كنت خجلاً منها. إنها فانتازيا عن جنازتي. والفكرة الرئيسية هي أنه، إلى جانب عائليتي، يتألف الحضور من جميع من مارست الحب معهم، وأنهم جميعاً على قيد الحياة. كنت على الدوام أخجل من هذه الفكرة المغرورة التي تقترب فيها الشهرة بالموت. ولكنني أدركت بالأمس أنها غرور حقاً، ولكن ... ماذا في ذلك؟ وهكذا كتبت القصيدة، والأرجح أن عنوانها سيكون عنوان مجموعتي الشعرية القادمة. فيها أشياء طريفة عن ممارسة الحب، وفيها ما

يشبه الحوار مع جميع أولئك الناس الذين لم يتعرفوا على بعضهم البعض من قبل. ثم بعدئذ يأتي دور الشعراء الآخرين، فمراسلي الصحف، ثم النقاد، ثم الباحثين عن توقيع على أوتوغراف. أعتقد أنها من أفضل القصائد التي كتبتها هذه السنة.

\* هل تحدثنا أكثر عن مفترق الطرق في حياتك، خصوصاً في الجوانب الروحية والفكرية؟

■ حسناً، أظن أن فكرة امتلاك الوعي الجديد قد راودتني منذ سنة ١٩٤٨. في تلك السنة مرت بتجربة هلوسة أو رؤيا انطوت على استماعي إلى صوت وليام بليك حين كنت أدرسه إلى جانب قراءتي للكثير من النصوص الصوفية من يوحنا الصليب، وأفلاطون، وبيك نفسه. ولقد لاح وكأنني وقعت على الزمن السرمدي، فتشبثت بالتجربة وحاولت استعادتها مراراً، حتى أدمنت عليها. إذا حدث أن مرت برؤيا ما، فإن أول ما ينبغي أن أقوم به هو الإقلاع عنها، وإلا عقلت في الوضع الذي يصفه بليك: «من يربط نفسه بالفرح / يدمر رياح الحياة / ومن يعانق أكاذيب حياته / يعيش فجر الأبدية».

\* تستخدم الهايكو في مجموعتك الأخيرة «نحيات كوزموبوليتية»، فهل تحدثنا عن تجربتك مع هذا الشكل؟

■ غاري سيندر وكيروك وأنا اعتدنا على كتابة مقطوعات هايكو صغيرة في كوخنا ببيركلي. كان كيروك بارعاً فيه، وطبع عدداً من قصائده التي تستخدم هذا الشكل. ولكنني وجدت أن الشكل لا يصنع جملة حقيقية. إنه سلسلة هوامش وليس جملة حقيقية. الهايكو يمكن أن يكون إنطباعاً حسياً واحداً للذهن الذي «رن» فيه شيء عارض، أو لمعت فيه بارقة. في «نحيات كوزموبوليتية» توجد بعض مقاطع الهايكو، ولكنها مصاغة بحيث تشكل جملة لغوية أمريكية، على قياس الحجم الدقيق المطلوب للتقس، والحجم الدقيق المطلوب للفكرة.

\* في مقدمة «عواء» يكتب وليام كارلوس وليامز: «نحن عمي ونعيش حياتنا العمياء في العمى. والشعراء ملعونون لأنهم عمي، ويصرون بأعين الملائكة». ماذا تبصر اليوم؟

■ لا أظن أن الشعراء ملعونون (يضحك). لقد كان وليامز يتحدث عن بعض حوادث الانتحار في العشرينات. ولعله ظن أنني مصاب بالحالة ذاتها. ولكني أعتقد أن الشعراء يبصرون بالأعين، الأعين البشرية. ولقد اعتاد البعض على إطلاق صفة الملائكة على بني البشر. وبالفعل، أظن أن البشر يخفون طبيعة خيرة تحت جلودهم، ويمارسونها إذا أتاحت لهم الفرصة. وأما إذا وضعوا في شرط متوتر ما فإنهم يتصرفون على النحو الذي وصفه بوروز: «لا ينتظر المرء من البشر أن يتصرفوا كبشر

في شروط غير بشرية».

\* كيف ترى المشهد الشعري العالمي والأمريكي، وإلى أين يتجه؟

■ هنالك اتجاهان، واحد أصيل هو الغزل Gazal ويتوجب الحفاظ عليه بسبب تاريخه الجميل وقدرته على التأقلم بهذه الصيغة أو تلك. ومنذ وقت قصير كنت أقرأ بعض قصائد الغزل المترجمة إلى الإنكليزية بطريقة سيئة، وقلت في نفسي هذا شكل مقيد للغاية لو تمّ تحديثه. الاتجاه الثاني هو أسلوب عالمي ما بعد - أبولينيري، اعتمد على تسجيل الذهن ذاته كمناطق أبولينيرية، إليوت، باوند، ماياكوفسكي، يسنين، كنوز الشعر الصيني. ربما كان هنالك أسلوب عالمي متعدد بدأ مع والت ريمان، ودمج أساليب الشعر الشرقي والشعر الآسيوي والشعر الأفريقي.

\* وما رأيك في الأدب العربي؟

■ لست على إطلاع كاف عليه، لقد قرأت القرآن، وقرأت الرومي وعمر الخيام. كذلك قرأت شعراء عرباً معاصرين مثل رئيس تحرير هذه المجلة محمود درويش، وسبق لنا أن اشتركنا في أمسيات شعرية، وكنا نقرأ منفصلين على المنبر ذاته، أو نشترك سوياً في قراءة واحدة. إنني أحب شعره كثيراً. من الشعراء الآخرين قرأت أدونيس، وما عدا «ألف ليلة وليلة» لست مطلعاً على الآداب القصصية. ولعلي أعرف أكثر عن الشعر الصيني والتبتي.

## الهوت والتشهر

حين أموت  
لن أكرث بما سيحدث لجسدي  
ذروا رماده في الهواء، بعثروه على النهر الشرقي  
أدفنوا جرة الرماد في إليزابيث نيو جيرسي، مقبرة «بنأي إسرائيل»  
ولكنني أريد جنازة كبرى  
كاتدرائية سانت باتريك، كنيسة سانت مارك، الكنيس الأعظم في مانهاتن  
العائلة أولاً، الأخ، وأبناء الأخ، وإديث زوجة الأب المرحلة الطاعنة في الـ ٩٦. العمّة هوني من  
نوارك العتيقة.  
الدكتور جويل، الحالة مايندي، الأخ جين بعينه الواحدة وأذنه الواحدة، الكتبة الشقرة كوني، أبناء  
الأخ الخمسة، الأخ من الأب والشقيقات وأحفادهم؛



الصاحب بيتر أورلوفسكي، الكلاء روزنتال وشريكه هيل، بيل مورغان -  
ثم بعثت الذهن الشبهي للمعلم ترونييا فايراشاريا، وغيليك رينبوشي الذي هناك، وساكيونغ  
ميفام، وإنذار دالاي لاما، وفرصة أن يزور أمريكا، ستاشيتاندا سوامي،  
شيفاناندا ديورافا بابا، كارمابا السادس عشر، دودجوما رينبوشي، كاتاغيري وأطيفاف سوزوكي

روشي

بيكر، وولن، دايدو لوري، كوونغ، كابلو روشي بشعره الأبيض المتقصف، لاما تارشيني -  
ثم الأهم: الأحياء على امتداد نصف قرن  
عشرات، مئات، وأكثر، أصحاب قديمون صلح الرؤوس وأثرياء  
فتيان التقوا عراة في الفراش، حشود مندهشة لأنها تتقابل اليوم، لا عد لهم، الحميمون، يتبادلون  
الذكريات

«علمني التأمل، وأنا اليوم متقاعد عجوز من فئة انسحاب الألف يوم -»  
«كنت أعزف الموسيقى على قارعة الأنفاق، وأنا صريع، أحبيته وأحبتي»  
«لمست منه الحب في التاسعة عشرة أكثر مما لمست من أي سواه»  
«كنا نستلقي تحت الأغطية ونثرثر، إقرأ شعري ضمة وقبله والتصاق البطن بالبطن والتفاف  
الذراع على النراع»  
«كنت دائماً أندس في فراشه بشيايبي الداخلية، وفي الصباح تكون أرديتي على الأرض»  
(...)

«كان يبدو بحاجة دائمة إلى الحنان، ومن العار ألا تجلب له السعادة»  
كنت وحيداً ولم يسبق لي أن قلدت على السرير عارياً مع أحد، كان لطيفاً للغاية، معدتي تقلصت  
حين انحدر إصبعه على ظهري من الحلمة إلى الوركين -  
«لم أفعل شيئاً سوى الاستلقاء على ظهري بعينين مغمضتين»  
(...)

وهكذا ستكون ثرثرة عن غراميات ١٩٤٦، شبح نيل كاسيدي  
يتمزج مع اللحم والدم الشاب لـ ١٩٩٧  
ثم المفاجأة - «أنت أيضاً؟ ظننت أنك سليم!»  
«أنا سليم ولكن غنيسبرغ استثناء، وكان يسعدني لسبب ما»  
«نسيت ما إذا كنت نفسي، (...) رقيقاً وحنوناً قطع قبله على أعلى رأسه،  
جبهتي حنجرتي قلبي»  
أحب طريقته في الإلقاء، «ولكن خلف ظهري أصبح السمع دائماً / إلى عربات الزمن المجنحة  
تحت الخطى». الرأس قرب الرأس والعين قرب العين، على الوسادة -  
(...)

درست شجره، صبي في سن ١٧، سارع إلى شقته»

( ... )

هذا الحشد مندهش فخور في ساحة الشرف الاحتفالية -

ثم الشعراء والموسيقيون، وجوقة صبيان المدرسة، ونجم البيتلز الخالد العتيق، والمصاحب الوفي على الغيتار، وقائد الأوركسترا الشاذ جنسياً، ومؤلف الجاز المجهول، ومؤلفو الموسيقى، وعازفو الأبواق، والسود عابرة البوق الفرنسي، وعازف الغيتار مغني الريف بالطنبور والهرمونيكا والهارب والصفارات

ثم الفنانون الواقعيون الرومانتيكيون الإيطاليون المتديرون في الهند أيام الستينات، والشعراء الرسامون الروحيون، والمصممون الكلاسيكيون من ماساشوستس، والسرياليون بزوجاتهم القاربات، والتحف المرسومة بالألوان المائية والسادة من أرياف أمريكا ثم معلمي المدارس الثانوية، وأمناء المكتبات الإيرلنديين، ورواد المكتبات اللطفاء، ومفارز التحرر الجنسي، والسيدات من الجنسين «التقيت به عشرات المرات ولم يتذكر اسمي وأحبته مع ذلك، فنان حقيقي»

«إنهيار عصبي بعد بلوغ سن اليأس، المزج في شعره أنقذني من مشافي الإنعجار»  
«فاتن، عبقرى متواضع السلوك، غسّلت الصحون في المطاعم، وحلّ ضيفاً على الستديو الذي أملكه في بودابست

آلاف القراء، «عوا» غيّرت حياتي في ليبرفيل إيلينيوي»

Kaddish دفعتني إلى اليكاء على نفسي، وأبي يعيش في نيفادا -

«الأب الموت عزائي حين ماتت شقيقي، بوسطن ١٩٨٢»

«قرأت ما قاله في مجلة، طاش صوابي، أدركت وجود آخرين سواي، هناك»

شعراء ملاحم صمّ ويكمّ بيد تؤدي إشارات سريعة بارعة

ثم الصحافيون، سكرتيرات المحررين، الوكلاء، رنّامو البورتريه والمصورون، نقاد الـ «روك»،

العاملون الثقافيون، المؤرخون الثقافيون جاؤوا ليشهدوا الجنازة التاريخية

معجبون كبار، متذوقو شعر، رجال البتيكس الذين شاخوا الآن، صانعو أوتوغرافات، سارقو

الصور الفوتوغرافية الفاضحة، مغفلون أذكيا

الجميع أدركوا أنهم جزء من «التاريخ» ما عدا المتوفى

أنا الذي لم أعرف بالضبط ما الذي كان يحدث حتى وأنا على قيد الحياة. (١٠)

\* القصيدة مترجمة ببعض التصرف في الحجم وليس لي المبنى أو التركيب، وثمة حطوفات محلوذة حيثما ترد نقاط محصورة بين قوسين.

## ميناجيم برينكر

### ما بعد الصهيونية :

## حاضر يدعوننا للقطع مع الماضي

#### حسن خضرم

في ملهى كاسيت بالقدس الغربية يبدو ميناجيم برينكر وجهاً مألوفاً. يشير إلى شاب يرتدي الجينز ونهملك في حديث هامس مع امرأتين : هذا أحد الأكاديميين الإسرائيليين الذين فتحو الطريق إلى مفاوضات أوصلو السرية معكم. لا شك ان وجوده في مكان يجمع الائتلافات الإسرائيلية يعزّز إحساسه بمكانته الخاصة. ورغم ذلك يتم حديثه عن خيبة أمل بسبب فشل الإسرائيليين (البسار بشكل خاص) في إدراك أهمية أفكاره ومدى صوابها. وإذا كانت أفكاره بشأن ما بعد - الصهيونية قد ضمنت شهرته في الأوساط الأكاديمية الإسرائيلية، فإنها لم تضمن عدم تعرضه للهجوم الدائم بسببها.

يبدو برينكر في الثانية والستين بحموية شخص في العقد الخامس من العمر. كان حريصاً، عندما انتقلنا إلى بيته في الكولونية الألمانية في القدس الغربية، على اطلاعي على مجلة راديكالية يسارية بدأ في إصدارها منذ عام ١٩٧٧ للدعوة إلى تفاهم بين الفلسطينيين والإسرائيليين، كما أخبرني بأنه كان عضواً فاعلاً في حركة السلام الآن. ولم يخف خلال حديثنا امتعاضه من حكومة نتنياهو ورغبته الصادقة في سقوطها. وعلمت بعد حوالي أسبوعين من لائقنا بأنه وقع، مع أساتذة آخرين في الجامعة العبرية بالقدس، على عريضة تدعو للحيلولة دون زيارة بنيامين نتنياهو للجامعة.

يحاضر برينكر في الفلسفة والأدب، ويقضي السنة الأكاديمية متنبلاً بين الجامعة العبرية والجامعات الأميركية. ولد في القدس عام ١٩٣٥ لأب مهاجر من لاتفيا، وأم يقول بأنها كانت الجيل السادس من أسرتها في فلسطين. وكان جده لأخته حاخاماً للاشتناز في فلسطين. تنحصر اهتماماته الثقافية والأكاديمية في حقلي الفلسفة والأدب. وفي هذا السياق أصدر مجموعة من الكتب منها «تاريخ موجز لعلم الجمال» ١٩٨٢ و«ثقيل الواقع في الرواية» ١٩٨٥ و«محاضرات حول الحد الفاصل بين النظريتين الأدبية والفلسفية» ١٩٩٥، إضافة إلى كتاب عن يوسف حايم برينر (مؤسس الرواية العبرية الحديثة) وآخر عن جان بول سارتر بعنوان «طريق الحرية».

عثر عن أفكار شغوف فيما بعد باسم «ما بعد - الصهيونية» في محاضرة ألقاها عام ١٩٧٩ في مؤسسة فان لير البيئية المرموقة. وفي عام ١٩٨١ أعاد نشر أفكاره في مجلة فصلية عبرية، وأخيراً قامت مجلة أميركية بترجمة مقتطفات من مقالته المنشورة بالعبرية ونشرتها في عام ١٩٨٥، بعنوان «نهاية الصهيونية» وهي المقالة التي لفتت اهتمامي في بداية الأمر، وفكرت بأنها ربما تنطوي على نقد للصهيونية.

يمكن إيجاز الأفكار التي طرحها برينكر في مقالته على النحو التالي:

- \* كان هدف الصهيونية تطبيع الحياة اليهودية وإنشاء دولة يهودية ذات سيادة تعيش فيها أغلبية اليهود.
- \* مع إنشاء إسرائيل تحقق هدف الدولة ذات السيادة. وحسب تقديراته يعيش نصف يهود العالم في إسرائيل، ومع نهاية القرن ستعيش أغلبية اليهود فيها.
- \* بنى حساباته حول عدد اليهود «الفلسطينيين» الذي يقدر عددهم بحوالي ثمانية أو تسعة ملايين استناداً إلى مدى إحساس الفرد بيهوديته.

\* إسرائيل ليست وطن يهود العالم، بل وطن اليهود وغير اليهود الذين يعيشون فيها، طالما أن هؤلاء يمارسون حق التصويت ويدفعون الضرائب.

\* أصبحت الصهيونية عبئاً على إسرائيل لأنها تعني البحث عن حلول صهيونية للمشاكل التي تواجه الدولة والمجتمع. وبالتدريج قلقت جاذبيتها بالنسبة لليهود الدناسبوريين.

يقول برينكر بأنه يحمل ذكريات طيبة عن الفلسطينيين، الذين عرفهم خلال عمل والده في بلدية القدس أيام الانتداب. وقد سرد بعض الحكايات للتدليل على مدى تأثره بها. ومن ناحية أخرى قال بأن اليمين الإسرائيلي يحاول التشكيك في نوايا الفلسطينيين، ومدى جدية رغبتهم في السلام. ورغم عدم إيمانه بحاجيات اليمين، إلا أنه يشعر بصعوبة الرد عليهم، أحياناً، عندما يتحدثون عن السياسة المرحلية التي يتبناها الفلسطينيون، فلي لحظة امتلاكهم للقوة الكافية سينتقمون، مع بقية العرب، على إسرائيل.

■ ما يهمني الآن هو مبررات اعتبار الصهيونية حركة لا تصلح للاستخدام.

\* رأيت وضعاً يُنظر من خلاله إلى الصهيونية كشيء خالٍ. أطروحتي الأساسية في المقالة ان الصهيونية كانت حركة لتصويب مرض معين، ومجرد علاج المرض، نصبح في مرحلة ما بعد صهيونية. كل حركة من حركات الإصلاح الاجتماعي مضطرة للتوقف في مرحلة ما: حركة مساواة السود، الحركة النسوية، والحركة الفلسطينية. هذه حركات ذات أهداف محددة، ومجرد تحقيق تلك الأهداف، لا يعود المفهوم مفيداً بل يصبح ضاراً.

يتعامل الناس مع الصهيونية كأنها حركة خالدة للشعب اليهودي. كأننا خلقنا دولة إسرائيل لخدمة الصهيونية، بينما سلم الأولويات يشير إلى العكس. لم نخلق إسرائيل لتحقيق الصهيونية بل خلقنا الصهيونية لتحقيق إسرائيل. الصهيونية كانت وسيلة لوجود دولة يحد فيها اليهودي المضطهد وغير المضطهد إمكانية العيش بحرية. وما أن تحقق هذا الأمر حتى أصبحت الصهيونية غير قابلة للاستخدام.

■ الحدود في الفكر الصهيوني مسألة خلقية، وقد يأتي شخص ويقول لك ان المهمة لم تنتج بعد؟ \* لم يكن هذا هو الإجماع الصهيوني. في الصهيونية اتجاهات مختلفة. ربما تجد اتجاهاً يقول طالما لم نحصل على دمشق فالصهيونية لم تتحقق بعد. لكن ذلك لا يمثل اتجاه الأغلبية، الإجماع الصهيوني هو خلق وطن آمن لليهود حيث يشكلون الأغلبية ويحقنون السيادة. خلافاً لذلك قد تجد صهاينة بطلابون بالحدود التوراتية، وتجد آخرين يقولون ان السلام أكثر أهمية من الأرض. كان هدف الصهيونية إدخال اليهود في عائلة الشعوب، بما فيها شعوب الشرق الأوسط. والحصول على اعتراف

بهذا الحجم أكثر أهمية من الحصول على هذه الحدود أو تلك. [الخلاف بشأن الحدود] شجار بين الصهاينة، لكنه لم يكن هدف الصهيونية. أنت تعرف أن هرتسل رفض تحديد الحدود أكثر من مرة، وبين غوريون ورفض أيضاً.

■ لماذا؟

■ قال إن ذلك يخضع لشروط سياسية معينة.

■ هذا يثبت أن المهمة لم تنته بعد؟

■ لا. إذا قلت إن الشعب اليهودي في ممارسته حق تقرير المصير سيحصل على هذه الحدود أو تلك، وإذا كانت الرؤيا تشمل هذه الحدود أو تلك، التي لم تملكها بعد، فعلينا القتال من أجل الحصول عليها. ولكن إذا تمحّدت الرؤيا بتعبيرات السيادة، وليس الحدود أو الأرض، فالسيادة متحققة. ■ فلنقل، إذن، أن الصهيونية كانت حلاً للمسألة اليهودية.

■ أجل.

■ لكن حل المسألة اليهودية خلق مسألة فلسطينية. والآن سواء أحببنا أم كرهنا، هناك ترابط بين المسألتين، واقتراح حل لواحدة منهما سيؤدي بالضرورة إلى طرح المسألة الأخرى. السيادة تحققت على حساب الفلسطينيين. لو سمعت كلاماً من إسرائيلي يستشهد بالتوراة سيكون المنطق مختلفاً. يقول لي هذه أرض الميعاد. كان لدينا حساب في البنك قبل ألفي عام وأتينا للحصول عليه. ولكن من وجهة نظر علمانية (ما تقول) لا يعني شيئاً. تحققت مهمتك على حسابنا؟

■ أنت تركز على نقطة نختلف حولها. لا أعتقد أن النص التوراتي هو الذي منح الشرعية لدولة إسرائيل. ما منحها الشرعية حقيقة أن اليهود عاشوا دائماً في هذا البلد. لم تمر سنة واحدة دون وجود يهود هنا. النص التوراتي لم يعط الشرعية للإختراق اليهودي لفلسطين، ما أعطاه الشرعية أن هذا الاختراق الذي توسع شيئاً فشيئاً، مع تطوّر الحركة السياسية الصهيونية، تم وفق قوانين وظروف تلك الأزمنة بطريقة شرعية. الناس اشترؤا أراضي هنا. هذا كل ما هنالك. اشترؤا أراضي حسب القوانين العثمانية، ثم حسب القوانين البريطانية. اشترؤا أراضي من أشخاص كانوا على استعداد لبيعها. اشترؤوا بطريقة سلمية وقانونية. اشترى اليهود الأراضي لبناء بيوت لليهود آخرين، ولم يكن في وسع أحد الاعتراض على ذلك. بالنسبة للرأي العام العالمي قلة قليلة فقط اعترضت. جرت العملية وفق القوانين نفسها التي أتاح في القرن التاسع عشر لأربعمئة ألف عربي القدوم من البلاد العربية والعيش هنا. ماذا فعل أولئك الناس، اشترؤا أراضي حسب القوانين العثمانية، وجدوا عملاً، واشتغلوا هنا.

لم تكن هناك دولة فلسطينية عام ١٩٤٧ ولا في عام ١٩١٧. كانت منطقة خاضعة للإنتداب البريطاني، احتلها البريطانيون من الأتراك، ولا ترجع ملكيتها في القانون الدولي لأحد. لم يطلب الفلسطينيون في عام ١٩١٠ أو ١٩١٥ الحكم الذاتي من الأتراك، ونادراً ما تحدّثوا عن أنفسهم كشعب متميز عن بقية الشعوب العربية.

ماذا تريد، إذن؟ جاء اليهود، اشترؤا أراضي بطريقة شرعية. بسبب الحرب الأهلية في روسيا من

١٩١٧ حتى ١٩٢٠ دُبح ٩٠ ألف يهودي، وقد ٤٠٠ ألف بيوتهم. كانت تلك موجة الهجرة التي اتجهت إلى أميركا وأوروبا وإلى فلسطين أيضاً. بذل الصهاينة أقصى جهد ممكن لتحويل جزء من هذه الهجرة إلى أرض إسرائيل، من خلال شراء الأراضي ومنحها لليهود ولم يعترض أحد. هذه ليست التوراة، بل الفعالية الجديدة.

فكر بعض الصهاينة من الأرثوذكس المتدينين أن التوراة تمنحهم ضماناً إلهياً. لم يفكر [ثيودور] هرتسل كذلك، ولا [دافيد] بن غوريون و[بيرل] كاتزنلسون [أحد قادة الصهيونية العمالية وصاحب فكرة العمل العبري، رفض خطة التقسيم البريطانية عام ١٩٤٧ مطالباً بكل فلسطين] قال الصهاينة الإشتراكيون، دائماً، إذا أتينا سنحصل عليها، وإذا لم نأت لن نحصل عليها.

■ ما ذكرته الآن هو الخطاب [الصهيوني] العلماني. هناك عناصر غائبة عن هذا الخطاب: إذا استخدمنا ذريعة النسبة المئوية للأرض التي اشتراها اليهود في فلسطين قبل عام ١٩٤٨، لا أعتقد أنها تؤهلهم لإنشاء دولة مستقلة.

■ لا أعتقد ذلك...

■ لدينا إحصاءات.

■ لماذا لم يحاول العرب إنشاء دولة مستقلة، إذن؟ خذوا ما أعطته الأمم المتحدة لكم [التقسيم] وعزّزوا وضعكم.

■ هذه مسألة مختلفة. عندما نذكر إحصاءات الأرض التي يملكها اليهود والأرض التي يملكها الفلسطينيون، كانت معظم الأرض في أيدي الفلسطينيين.

■ في عام ١٩٤٧؟

■ نعم في عام ١٩٤٧.

■ وأغلبية السكان أيضاً؟

■ نعم، وحتى حسب خطة التقسيم كانت النسبة الأكبر من الأرض في يد الفلسطينيين..

■ لماذا لم يأخذوها [لم يقلوها التقسيم].

■ هذه مسألة أخرى.

■ ليست كذلك، إذا أُلقيت اللوم على عاتق أحد ما. أنت الذي بدأت النقاش بهذه الطريقة. قال بن غوريون، وكثير من الصهاينة، نحن نقبل بما حصلنا عليه عام ١٩٤٧ وقد أردنا إعطاء ضمانات للفلسطينيين لإنشاء دولتهم حسب خطة التقسيم. ولم تكن لدينا خطط هجومية ضدهم. كان هناك اتفاق من جانب كثير من الصهاينة. كانوا سيستغلون أول فرصة سانحة لمهاجمة الفلسطينيين والحصول على مزيد من الأرض. وبالنسبة لصهاينة آخرين كانوا صادقين: مقابل الحصول على اعتراف العرب بالدولة الإسرائيلية، نحن على استعداد للبقاء في منطقة محدودة جداً، وبالنسبة لعدد آخر من الصهاينة..

■ لا أوافق على هذا التشخيص..

■ أنا أشرح روايتي لما حدث..

■ عندما قبل بن غوريون قرار التقسيم، شعر المحيطون به بالدهشة. [قالوا] كيف تقبل هذه الخطة؟ هذا على الأقل ما يقوله ميخائيل بار زوهر، مؤرخ بن غوريون. وقال لهم بن غوريون: هذا ما نستطيع عمله الآن والجبل القادم..

\*\*\* مراحل.

■ الجبل القادم سيكمل المشوار. الصهاينة العمليون لم يؤمنوا كثيراً بالأيديولوجيا..

\*\*\* نعم.. نعم، كانوا يتمتعون أن يهاجمهم العرب..

■ صحيح..

\*\*\* كي يتمكنوا من توسيع الحدود..

■ صحيح.

\*\*\* لماذا دخل العرب إلى المصيدة، إذن؟

■ لا ينبغي عقاب أشخاص ارتكبوا أخطاءً عملية بمصادرة أرضهم..

\*\*\* نحن لا نعاقب شعباً.

■ بل تعاقبونه، كانت نسبة الأرض المملوكة لليهود..

\*\*\* الآن تتكلم عن هذا وذاك، سأضطر للكلام، لن نجد انتقادات من جانبي للصهيونية، بل كل دفاعي عنها أيضاً.

■ هذا ما أسمعته منك الآن، لأنك تتبع خطأً دفاعياً. أعتقد أن الصهاينة أدركوا منذ البداية أنهم يأتون إلى بلد يجب احتلاله بالمال والسيف. أحاد هاعام كان مدركاً لهذه الحقيقة. وفي مقالته عام ١٩٠٥ «حقيقة من أرض إسرائيل» قال أنهم يعاملون الفلاحين الفلسطينيين بطريقة بالغة السوء وأن المشاكل ستنشأ في المستقبل. هرتسل كان يجهل وجود الفلسطينيين، وما قدمه لنا كان القيام بأعمال السقاية، كما في زمن التوراة، وصيد الأفاعي. اقترح تقديم مكافآت مالية للسكان المحليين لصيد الأفاعي، وفي روايته [الأرض القديمة الجديدة] اخترع شخصية الأفندي الفلسطيني [رشيد بك] ذلك الأفندي كان العميل المثالي الذي انتظره الرواد الصهاينة. هرتسل تجاهل وجود الفلسطينيين..

■ نعم، رسم صورة للعميل وليس الشريك. فكرة الشراكة لم تكن قائمة منذ البداية، وذلك الكاتب الذي قُتل عام ١٩٢١..

\*\*\* بريثر..

■ أجل، بريثر. فُكر بريثر دائماً بعدم وجود مساحة كافية [من الأرض] وذلك ما رد عليه صديقه الحاخام بنيامين. كانوا يدركون حقيقة الأمر من البداية. لم يكن جهداً بريثاً [قالوا] أتينا إلى البلد.. اشترينا أرضاً، ثم لسوء الحظ، الأوغاد، ارتكب الفلاحون الفلسطينيون العديد من الأخطاء... وهذا ما حدث.. لم يكن ثمة خيار آخر.

أدركوا منذ البداية: إما نحن أو هم، وفعلوها بنية مبيتة. ما حدث في عام ٤٨، مثلاً، نأتي إلى المؤرخين الجدد، ما كتبه بني موريس في كتابه «١٩٤٨ وما تلاها» حول تهجير سكان المجدل.

هجرهم عام ١٩٥٠، بعد كل تلك الأخطاء المحمقة التي تذكرها. أخرجوا ما تبقى من سكان المجلد وقذفهم إلى غزة. كانوا أبرياء، صادروا أرضهم. لم يبع أحد في قريتي سنتيمتراً واحداً لليهود. وأجبر جندي وأبني وأختي، على مغادرة القرية وتحولوا إلى لاجئين. فقلوا كل شيء، لأن أناساً آخرين كانوا يفكرون بالسيادة.

ما نحتاجه الآن ليس العراك حول أشباح الماضي، بل الاعتراف بالحقيقة. بعض الصهاينة أدركوا المشكلة من ناحية أخلاقية، لكن الأغلبية لم تكن تسترشد بالمبادئ الأخلاقية على الإطلاق. ما حدث عام ١٩٤٨ كان سياسة مدبرة لطردهم الفلسطينيين. بعد الهدنة الأولى احتلوا المزيد من الأرض. والآن تأتي إلى عام ١٩٦٧: ماذا تفعلون في غزة لمدة ثلاثين عاماً؟ في إحدى المستوطنات هناك معهد لدراسة الأرض والتوراة.. ماذا تفعلون هناك، وفي الضفة الغربية؟ أعتقد أن غوش إيتونيم هي أعلى مراحل الصهيونية. هذه ستؤدي إلى تلك. الألف تقود إلى الياء. استمرارية مصحوبة بخطابات مختلفة، تطرح القصة القديسة نفسها دون الاعتراف. لا أريد عقاب الماضي. ولكن لن تحدث مصالحةً فلننقل دون الاعتراف بالخطيئة الأولى، والاعتراف مسألة تطهيرية من ناحية أخلاقية. هناك خطيئة أولى ويجب الاعتراف بها.

على الإسرائيليين إدراك الخطيئة الأولى، أي السياسة المحددة منذ البداية لطردهم الفلسطينيين خارج الحدود، واضطهادهم، وعمل كل ما يمكن لجعل وجودهم بلا معنى. إذا بدأنا من هذه النقطة، سيكون الأمر بمثابة استثمار ثقافي للمستقبل.

على صعيد آخر، ليس ذنبنا بأننا لم نفهم الهولوكوست، ومذابح اليهود في روسيا، وأن بعض الناس جاؤوا هرباً من الموت، وما تبقى منهم ذبحته ثقافة أخرى وشعب آخر..

لا أطلب من الفلسطينيين الاعتراف بالهولوكوست. ولا أطلب من الإسرائيليين الاعتراف بالخطيئة الأولى. هذا الطرح يشترط اعتراف الجانبين بخطاياهم، التي أعرفها بطريقة مختلفة. لن نصل إلى حل.

■ لماذا؟

لأننا سنحقق السلام إذا مارسنا التأمل في الحاضر والمستقبل، واعترفنا أن استمرار الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين سيدمر الشعبين، بصرف النظر عن الظالم والعاقل. لدي قصة مختلفة. كتبت كتاباً من أربعمائة صفحة عن برينر، وأستطيع القول أن الرجل مات قتلاً. كان يدعو إلى التعاون [بين الشعبين] وقتل يوم الثاني من مايو (١٩٢١) على يد متظاهرين، لذلك لا ينبغي لوم اليهود بسبب كل شيء شرير حصل لهم في ١٩٢٠ و١٩٢١، عندما كان في البلاد ٤٠ ألف يهودي، يعملون في مساحات صغيرة من الأرض. كانوا أنذاك يقدمون بعض الفائدة للعرب، ولا أعتقد أن قتل الفلسطينيين لليهود جاء على خلفية الطبيعة التوسعية للصهيونية. لا أعتقد أن للصهيونية طبيعة توسعية. لم يعترفوا بوجود شعب آخر من البداية. ولا أعتقد أن الفلسطينيين في عام ١٩١٧ نظروا إلى أنفسهم كشعب، ولا أعتقد أنهم طالبوا الأتراك أو المجتمع الدولي، بمنحهم دولة هنا. لذلك لدي رواية تاريخية مختلفة تماماً.



إذا قرأت بيني ومويس بعناية : هناك حوالي ٤٠ ألفاً تم طردهم، ومئات الآلاف أرادهم الإسرائيليون أن يبقوا، ورفضوا البقاء. المشكلة معقدة. لم يكن بضعة أخلاقيين من الصهاينة هم الذين انتظروا وجود دولة يهودية مع عناصر عربية فيها، بل نسبة كبيرة من الصهاينة البراغماتيين: بن غوريون تباحث مع موسى العلمي، والحاخام بنيامين كيب في عام ١٩٠٧ عن ضرورة الحصول على موافقة العرب كشرط للهجرة اليهودية.

[في خلفية المشهد نسمع جرس الهاتف. ينهض برينكر للرد بعد لحظات من التردد، كأنه يخشى إفلات الفكرة التي يتكلم عنها، ويعود بعد دقائق ليواصل الكلام بالنبرة نفسها المزوجة بشيء من الغضب والدهشة لأنه لا يبدو مفهوماً في نظر الإسرائيليين والفلسطينيين].

أشعر بالتعب. لا أعتقد أن الصهاينة أدركوا أنها ستكون مشكلة قومية. حتى آحاد هاعام عاجلها كمشكلة إنسانية، ولم يؤمن أن الفلسطينيين يشكلون شعباً ولديهم حق السيادة على جزء من الأرض. هناك أشخاص أدركوا بأنها ستتحوّل إلى مشكلة سياسية، وأدركوا وجود الشعب الفلسطيني : [الحاخام] بنيامين، ومارتن بوهر أرادا تأجيل إعلان الاستقلال، موشي شاريت، الرجل الثاني في [الحركة] الصهيونية أراد تأجيل إعلان الاستقلال إلى ما بعد الحصول على موافقة جزء، على الأقل، من العالم العربي، لأنه أراد تجنب الحرب. أما بن غوريون فرأى أن الفرصة سانحة : نعلن الإستقلال وليكن ما يكون..

■ النسبة للوعي القومي الفلسطيني، أو الحركة القومية..

■ (مقاطعاً) : في عام ١٩٤٧

■ لا، في مطلع القرن. أنا أيضاً أستطيع الإشارة إلى مصادر أخرى كتبها عرب وفلسطينيون. في عام ١٩٠٥ نشر نجيب عازوري كتاباً باللغة الفرنسية أشار فيه إلى وجود حركتين قوميتين في فلسطين وإلى حتمية الصدام بينهما.

■ لكن الفلسطينيين لم يدركوا..

■ هناك مسألة تتعلق بطبيعة الحركة القومية العربية والتشابه بين الوطني والقومي، والعلاقة الخاصة بين الوحدة العربية والاستقلال القطري. كان الفلسطينيون يعون أنفسهم كشعب منذ مطلع القرن، وأول الأشكال [التنظيمية] للحركة الوطنية الفلسطينية في العقد الثاني من هذا القرن كانت باسم الجمعيات الإسلامية المسيحية، وكانت تطالب بالاستقلال. فكرة قدوم ٤٠٠ ألف من العرب إلى فلسطين في القرن الماضي اخترعتها تلك المرأة في كتاب «منذ أقدم العصور»...

■ لماذا لم يطلبوا من كل اللجان الدولية التي حضرت للتحقيق الإستقلال. كانوا ضد استقلال

اليهود..

■ لم يقبلوا حقيقة قدوم اليهود ومصادرتهم للأرض وادعاء ملكيتها. أريد تبسيط المسألة : أفكر في جدي، ربما وُلد عام ١٨٩٧، عام انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول. كان جدي فلاحاً يعيش في قرية، وكان عالمه محدوداً. كائن طبيعي، أو المتوحش النبيل [إشارة إلى التسمية التي أطلقها المستعمرون الأوروبيون على سكان المستعمرات في القرن الماضي] إذا أردت. جاء أشخاص من الخارج ليقولوا له

: هذه أرضنا وليست أرضك، وإذا أردت سنعطيك المال، ولكن ليس لديك حقوق هنا، ونحن نريد إنشاء دولة لنا. لم يقبل. ولو كنت مكانه لما قبلت لأن هذا ضد النظام الطبيعى للأشياء. يمكنني الإشارة إلى صدامات بين الفلسطينيين والمستوطنين الأوائل، أو الرواد كما تسميهم، منذ مطلع القرن، وحتى منذ أواخر القرن الماضي.

لقد طرحوا الأمر [الصهاينة] منذ البدايات الأولى، وحتى في الخطاب الصهيوني الكلاسيكي على النحو التالي: اصطدمت لسوء الحظ حركتان قوميتان هما العربية واليهودية، ولا أدري أين سوء الحظ!!

■ \*\* اليسار الصهيوني [يقول ذلك] فقط. اليمين لا يعترف بالحركة الفلسطينية..

■ أعرف. لكنني أتحدث عن العلمانيين..

■ \*\* يقول العلمانيون إنها حركة مصنعة لتدمير الصهيونية..

■ لا أحتاج إلى الكتب لإثبات حقيقتي القومية.. أنا هنا.. كياني المادي هنا.

■ \*\* طبعاً. هناك حركة قومية وحقوق قومية للفلسطينيين. الفلسطينيون ليسوا أفراداً بل شعب، ولديهم كل ما يحتاجه الشعب ليكون شعباً.

[أصبحت شمس الظهيرة فوق رؤوسنا، يجلب برينكر مقعده إلى الظل قائلاً دعنا نهرب من الشمس، ويتابع بعد لحظة صمت قصيرة]

■ هكذا تمرّج نفسك..

■ \*\* كانت الصهيونية حركة تستهدف منع اليهود الجوانب التي حرّموا منها، وإدخالهم إلى التاريخ الحديث كشعب حديث وليس كطائفة دينية. لذلك وضع الصهاينة مشروعاتهم وبرنامجهم. ومن حسن الحظ ساعدتهم التاريخ بطريقة سلبية: فما ساعد الصهيونية على تحقيق أهدافها يتمثل في حقيقة أن الدول الأوروبية والولايات المتحدة أغلقت بوابات الهجرة في وجه اليهود عام ١٩٢٥، مما اضطر القادمين من بولندا، ولاحقاً هرباً من هتلر، للقدوم إلى هنا. وبين من حضروا، ربما حضر ٥٠ ألفاً فقط بسبب قناعاتهم الصهيونية. وأعتقد أن المشروع الصهيوني كان جيداً ومبرراً وقد قبلته كاملاً.

■ حتى مع إدراك أن الفلسطينيين خسروا كياناتهم وأرضهم؟

■ \*\* لا أعتقد أن ذلك كان هدف الصهيونية..

■ ولكن هذا ما حدث.

■ \*\* هذه مسألة أخرى لا تتعلق، في نظري، بالصهيونية. مشكلة يمكن حلها بدولتين لشعبيين. لا أؤمن بالدولة الواحدة، ولا بأفكار [نعوم] تشومسكي، أو بالبرنامج الأول لمنظمة التحرير الفلسطينية. دولتان لشعبيين، هذا ما أؤمن به. وليس لهذا الأمر صلة بما بطل في الصهيونية، أو كيفية معاملتها للعرب، أو كيفية معاملتهم لها.

■ ما الذي بطل مفعوله في الصهيونية، إذن؟

■ \*\* الصهيونية ليست فكرة مطلقة تستمر إلى الأبد، لكنها مسألة محددة تاريخياً.

■ ما الذي سيملا الفراغ بعد [غياب] الصهيونية؟

■ ما يوجد في كل المجتمعات الغربية. الرغبة في جعل المجتمع الإسرائيلي أكثر مساواة وعدلاً وانفتاحاً على الثقافة الغربية، وأكثر قدرة على تحقيق السلام الحقيقي مع الفلسطينيين، والعالم العربي، مع ما ينطوي عليه من تسويات مطلوبة.

■ هل يعني ذلك إلغاء قانون العودة؟

■ نعم. وقد حاولت في هذا الشأن، وأرجو قدوم يوم يتغير فيه قانون العودة. ولهذا السبب هاجموني، اليسار بشكل خاص. قلت: إذا سمحت إسرائيل لـ ١٨٪ من غير اليهود بالتصويت، ولم تمنح هذا الحق ليهود الدياسبورا، فمن الواجب استخلاص العبرة. واقعياً إسرائيل ليست وطن كل يهود العالم، بل وطن من يعيشون فيها من اليهود، ووطن العرب المسلمين والمسيحيين والدروز والشركس. الناس الذين يعيشون في إسرائيل ويدفعون الضرائب ويصوتون في الانتخابات. هذه هي إسرائيل الواقع. أما مشكلة عثور اليهودي المضطهد على ملجأ آمن فهي مشكلة تنتمي إلى الماضي.

هذا المكان موجود، لذلك لا نريد كل طقوس الصهيونية، أو تحويلها إلى شيء يبقى معنا إلى الأبد. واقعياً، نحن نعيش مرحلة ما بعد - صهيونية (...) لدينا الآن مشاكل إسرائيلية داخلية: مشكلة السلام والحدود، مشكلة الدين والدولة. نعاني من مشاكل البلدان السائرة في طريق النمو، ومشاكل البلدان الغربية. وعلينا مجابهة هذه المشاكل كمواطنين في دولة ما بعد - صهيونية.

يجب إلغاء قانون العودة في اللحظة التي يتأكد فيها عدم وجود يهودي مضطهد أو معرض للتمييز. وقد ذكرت في مقالتي أنني مستعد لإلغاء قانون العودة على الفور، لأننا يجب أن نميز ما بين الشعب اليهودي، وهو كيان لا ينتمي إلى أرض محددة، وبين دولة إسرائيل. وإذا أراد يهودي القدوم إلى إسرائيل، وأراد الحصول على شقة أو عمل هنا، فليقم اليهود بتزويده بالمال. وليقم الشعب الفلسطيني بتقديم المال لكل فلسطيني يريد العيش في دولة فلسطينية.

■ هل أملك حق العودة إلى قريتي الأصلية؟ جثي ولد هناك، وأبي وأمي، وأنا أعيش كلاجئ...

■ لا أتعرف بهذه الجوانب لحقوق تهرديدية..

■ هذه الحقوق شرعية وليست تهرديدات..

■ الشرعية القانونية تُستمد من الحقيقة السياسية. إذا كان لديك الحق لم لا، هذا ما سيُحدد بعد المفاوضات التي ستؤدي إلى السلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين. الحق سيُحدد بالمفاوضات بين الشعبين. أقول إن الحق اليهودي والحق العربي يوجدان الآن بين مزدوجين، وسيحددهما شعبان يتمتعان بالسيادة وقيادة ديمقراطية. التسوية هي التي ستحدد أين سيعيش اليهودي وأين سيعيش العربي. من سيسمح له بالعودة ومن لن يُسمح له. إذا كنت تعني موقفني الشخصي فلن أسمع بعودة أعداد كبيرة من الفلسطينيين إلى الدولة الفلسطينية وحسب، بل سأسمح بعودة أعداد كبيرة إلى إسرائيل أيضاً. ورغم ذلك فإنني أكرر الجوهر الميتافيزيقي للحقوق. الحق بعد حرب استمرت لمدة مائة عام يُحدد من جانب الفريقين.

ليس لليهود الحق في الذهاب أينما رغبوا حتى لو عاشوا هناك قبل ألفي عام. لم يكن لليهود حق

دخل فلسطين، ولو دخلوها خلافاً للقوانين السارية آنذاك، لو جاءوا بالسيف والبنادقة وقالوا كنا هنا قبل ألفي عام: اخرجوا نريد استردادها، لو كانت هذه هي الصهيونية لكانت معادياً للصهيونية..  
■ تعتقد أنها لم تكن كذلك؟

■ حتى عام ١٩٤٧ لم تكن كذلك..

■ لا تعتقد أن ما تقوله يهدد الهوية اليهودية للدولة؟

■ إذا كانت هناك دولة علمانية، ومساواة بين فلسطينيين ويهود يعيشون كإسرائيليين بلا قانون عودة وبفرص متكافئة. هل تهدد شخصية فرنسا حقيقة أن ربع من يعيشون فيها ليسوا فرنسيين؟ هل تفقد بريطانيا هويتها لأن ثلاثة ملايين من الباكستانيين وأربعة ملايين من الهنود يعيشون هناك؟  
■ هل هذه هي الصهيونية؟

■ طبعاً، أنت تربط الصهيونية بنوع من عقلية الغيتو والمجتمع الروسي. هذا الربط ليس سمة أصيلة في الصهيونية، بل سمة الهاخام [ماثير] كاهانا، وزبولون هامر [حزب المفدال].

■ إذا فكرنا في مجتمع متعدد القوميات، ومع وجود نسبة تكثر فلسطينية أعلى من اليهودية، ستكون النتيجة دولة ثنائية القومية.

■ لا أعتقد أن هذا ممكن في القرن القادم، خاصة إذا تخلينا عن المناطق. إذا قلت إن قانون العودة يجب أن يلغى، فلا أقصد القول أن الهجرة من روسيا يجب أن تتوقف، أو من الأرجنتين أو فرنسا. الهجرة ستتواصل، لأن اليهود الروس يتعرضون للاضطهاد، وهناك أربعة آلاف يأتون من الأرجنتين كل عام. إلغاء قانون العودة لا يعني عدم السماح لليهود بدخول البلد، بل عدم منحهم مواطنة فورية، وعدم حرمان آخرين من حق المواطنة. لا ينبغي تقديم المساعدة لهم من جانب حكومة إسرائيل، بل من جانب مؤسسات خيرية خاصة، وجمعيات تعنى باليهود في روسيا والأرجنتين وتساعدهم على الاستقرار في البلد.

■ أنت، إذن، تخلق ما بضمن استمرار الأغلبية اليهودية.

■ حتى هذا غير صحيح على المدى البعيد. إذا اعتبر اليهودي نفسه قومياً وتعرض للاضطهاد يمكنه القُدوم، واليهود الذين يريدون البقاء حيث هم فليبقوا، وليُسمح لهم بالاندماج، لأنهم لا يساعدوننا. ولا أريد النهوض صباح كل يوم للتساؤل: كم عدد اليهود في العالم اليوم. مستوى الحياة، بالنسبة لي كيهودي، لا يرتبط بعدد اليهود في العالم، لا يعنيني إذا كانوا ٨ ملايين أو ٢٠ مليوناً، طالما كانوا يعيشون قيم المساواة والعدالة والإبداع. هذا كل ما هنالك، فلنكن ٧ ملايين كسويديين، ما الخطأ؟

■ كان الاندماج موقف المثقفين الراديكاليين اليهود في مطلع القرن، [اسحق] دويتشر و..

[ترجع الظل في المنطقة التي اتسعت منها وأصبحت الشمس تغمرتها. يطلب برينكر أن تراجع نحو ما تبقى من هلال قرب الجدار قائلاً: نحن الآن نقابل بعضها بدلاً من الحرب، أقول: نعمل ذلك في الظل على الأقل. يقول ضاحكاً: تحت الشمس الفلسطينية، الشمس التي لا ترحم]

■ سيثبت لنا الكثير من الأذى..

أهي كذلك، كان المستوطنون يكرهونها..

✳ لذلك أسمى عاموس عوز كتابه «تحت هذا الضوء الساطع».

يبدو واضحاً لكليتنا أن الجهد العصبي الذي وظفناه في السجال قد استنفد طاقاتها. يذهب برينكر لإعادة القهوة. يقول : لقد أعدت لي صهيونيتي. نرتشف القهوة بصمت. أتأمل حديقة البيت حيث أشجار الصنوبر قد أعناقها أعلى من السطح القرميدي الأحمر للفيلا المنخفضة، كغيرها من بيوت الكولونية الألمانية، عن مستوى الشارع. في هذا المكان عاش حوالي أربعمائة ألماني قبل مائة وثلاثين عاماً. أقاموا في بيوت من الحجر المقليسي، حولوا الطرق الوعرة إلى شوارع مستقيمة، وغرسوا في حدائقهم أشجار الصنوبر، ووضعوا على أبوابهم لوحات صغيرة باللغة الألمانية تحمل اسم السكان ورقم البيت. كانوا يؤدون الخدمة العسكرية في الجيش البروسي، وينظرون إلى أنفسهم كرسول للحضارة الغربية، وكمخلصين للأرض المقدسة من غزاتها العرب. أغوتهم النزعة الخلاصية لرجل يدعى كريستوف هورمان، الذي أنشأ في ستينات القرن التاسع عشر «جمعية الهيكل» لتشجيع الألمان على الهجرة والاستيطان في فلسطين قهيداً لإنشاء إمارة ألمانية تضم أربعة ملايين مستوطن وتشكل، كما اعتقد قون مولتكه، حاجزاً طبيعياً بين سوريا ومصر.

كانت مستوطنة «روفايم» في القدس وبقية المستوطنات الألمانية في حيفا ويافا عتواتاً للطائفة والدعة الألمانية، كما وصفها أحد رجاله القرن الماضي. وإلى هذا المكان حيث أجلس قبالة ميثايم برينكر، جاء القيصر ويليام الثاني : رفا مرم من الشارع نفسه، كان على صهوة جواد، يرتدي زي الفرسان التوتونيين. جاء ليطلب من مستوطني روفاييم أن يؤدوا واجبه تجاه وطنهم الأم، وألا يترددوا في طلب معونته وحمايته كلما اقتضت الحاجة.

في نهاية الأمر [يقطع برينكر الصمت] لا تهمني الأغلبية اليهودية، خلال مائة وخمسين عاماً، يمكن أن انضم إلى دويتشر. اختلف معه لأنه اعتقد بأن الثورة الاشتراكية ستحل المشكلة اليهودية. أنا صهيوني، الثورة الاشتراكية لم تحل المشكلة اليهودية في روسيا، ولا في أي مكان من العالم، كما أنها لن تحل المشكلة القومية للفلسطينيين. لهذا السبب أنا لست ماركسياً، لأن الماركسية الأصلية تجاهلت الطموحات القومية، والماركسية اللينينية عاملت المسألة القومية كوسيلة لسيطرة الاشتراكية على العالم وليس كغاية أبداً. إذا قلت مائة وخمسين عاماً سيتحول اليهود إلى أربعين بالمائة وغير اليهود إلى ستين بالمائة، لا مانع، فقد طوّروا [اللغة] العبرية والثقافة والأدب، والديمقراطية لديهم حقيقة مطعّمة بعناصر اشتراكية، ويعملون استناداً إلى مبادئ مساواتية. اليهود ٤٠٪، العرب المسلمون ٣٠٪، والمسيحيون العرب ١٠٪، والدروز والشركس ١٠٪، لا بأس، لا يهمني، لأنني لن أعيش مائتي عام.

| فلنقل أننا أنهيينا موضوع الحدود وأصبحنا في وضع مثالي: دولة فلسطينية إلى جانب دولة إسرائيلية، وهناك علاقات طبيعية مع كل العالم العربي، سيكون هناك تعاون وسيُمنح رجال الأعمال العرب حق القدوم إلى إسرائيل...

✳ ويستثمرون في إسرائيل، لا بأس، واليهود يستثمرون في فلسطين..

| أينما شأوا ..

✳ عندئذٍ تستطيع العودة إلى قريتك.. وهل يشتري اليهودي أرضاً قرب نابلس.

■ في وضع كهذا هل سيسمح لغير اليهود بشراء الأرض في إسرائيل؟  
\*\* نعم، بالطبع.

■ لا توجد مشكلة، إذن؟

\*\* طبعاً، إذا سُمح لليهود بشراء أرض في فلسطين، ستبدأ الصهيونية من جديد..

■ تعرف أن العرب يملكون الكثير من المال..

\*\* هل سيتمكنون من شراء إسرائيل؟

■ لا أعرف، لكننا نستطيع شراء الكثير. [أ. ب.] يهوشوع لم يقبل هذا السؤال، قال إن الأرض جزء من الهوية، وليست للبيع..

\*\* إجابتي تختلف. يجب أن نطمح في دولة ديمقراطية ليبرالية عادية بكل ما ينطوي عليه الأمر من ملاسات، قماماً مثل بريطانيا وكندا، مثل كل الدول التي تعتبرها أفضل نماذج المجتمع الليبرالي الديمقراطي. إذا كانت الأموال العربية ستأخذ المزيد والمزيد من الأرض، كما يفعل اليابانيون والشيوخ العرب في لندن، وكان اليهود يريدون الدفاع عن أنفسهم فليجمعوا المال وليقدموا أسعاراً أفضل.  
■ منافسة اقتصادية، إذن؟

\*\* هذا ما نطمح إليه ولا أزمع أننا نستطيع تحقيقه غداً. إذا قررت القيادتان الفلسطينية والإسرائيلية، في مفاوضات السلام، أن العرب يمكنهم العودة إلى الرملة أو اللد أو طبريا أو يافا، أو أينما كانوا، سأقبل، أفهم صعوبة قبول المفاوضين الإسرائيليين لهذا الأمر، ولكن ربما إذا تحملنا مزيد من الخيال وبعض الأفكار الطوباوية، نسترد أموالاً من الدول العربية التي سبق لليهود العيش فيها وأجبروا على مغادرتها، ربما نؤسس صندوقاً لتعويض الفلسطينيين الذين فقدوا بيوتهم عامي ٤٧-١٩٤٨، وربما نحل المشكلة دون عودة نصف المليون من العرب الذين غادروا عام ١٩٤٨.

■ قبول عودتهم [إلى مدنهم وقراهم الأصلية] يعتبر مسألة مغايرة للصهيونية..

\*\* عندما أقول أنا ما بعد - صهيوني، أعني ما أقول.. ما بعد الصهيونية لا تعني تهريب الصهيونية في ثوب جديد؛ أعتقد أن زمن الصهيونية قد انتهى وعلينا الآن مجابهة مشاكل دولة إسرائيل.

اخلف عبارة انتهاء الصهيونية أسمع أصداً أصوات لم تكف عن الجنال منذ انقضاء المؤتمر الصهيوني الأول قبل مائة عام. لذلك لا أرى في برنكر طائرًا يغني خارج السرب، بل ألح خلف التناقضات المتهمة التي تتباب خطاب الإسرائيلي العلماني معاملة للعرب من التناقضات النيموية الأولى، بدلاً من مجابهتها والاعتراف بالتناقضات المتطابقة المترتبة على مجابهة من هذا النوع.

فالقول بأن الصهيونية الأصلية لم تكن كما يزعم خصومها ينطوي على حقيقة: إمكانية العثور على صهيونيات أصلية بعدد المذاهب عنها تقريباً. لأن الصهيونية هي اسم العائلة كما يقول هاموس عوز، وما دون ذلك، وما فوق ذلك، تشمل الهجمات المستعصى على الحصر من عمالية وتنقيحية ودينية وثقافية وسياسية وإنسانية، وكل منها تصلح للاستخدام كصهيونية أصلية تلبية لأغراض سياسية أو أيديولوجية تتفاوت وتتضارب حسب اختلاف الأزمنة والأمكنة والأسئلة. يصبح العثور على طيبة أصلية حتمياً كلما طفت التناقضات النيموية الأولى: هل الصهيونية استمرار للتاريخ اليهودي

أو محاولة للتمرد عليه؟

غيرشوم شولم، مثلاً، يرى أن هذا التناقض كان كامناً منذ اللحظة الأولى ولم يعثر على حل مناسب. هل كان هدف الصهيونية تطبيع اليهود، أي تحويلهم إلى بشر أسوياء، أم الحفاظ على خصوصيتهم؟ كان [بهر] يروخوف يرى في التطبيع الهدف، والمخاطم إسحق كوك يراه في الخصوصية. هل الصهيونية علمانية أم دينية، وهل أولويتها إنقاذ اليهود أم إنقاذ اليهودية؟ تلك كانت المحاجبة الشهيرة بين هرتسل وآحاد هاعام.

نشأت كل تلك الأسئلة المتضاربة بفعل اختلاف الصهيونية، التي ادعت بأنها حركة قومية، عن بقية الحركات القومية في العالم. فالحركات القومية تنطلق من حقيقة الإحساس القومي النابع من الوجود الموضوعي للشعب، بينما حاولت الصهيونية إثبات وجود الشعب للتدليل على وجود الإحساس القومي، مما استدعى إعادة تأويل تاريخ الطوائف اليهودية في العالم بما يخدم هذا الهدف، أي تحويل الخصوصية الدينية (طائفة دينية لا تنتمي إلى أرض محددة أو قومية محددة) إلى غلالة رقبة تخبئ الخصوصية القومية السردية. وفي هذا السياق ظهر التاريخ اليهودي المؤسطر والمؤمس على فرضيات تجريدية معادية للمنطق التجريبي.

تكمّن هذه الأسئلة وإجاباتها المتضاربة في جذر كل السجال الدائر في إسرائيل حول هوية الدولة، وعلاقتها بيهود العالم، والحلول الممكنة للصراع الفلسطيني والعربي - الإسرائيلي. فالمؤلف من قائلين الهجرة بعيد إلى اللّهن انجاء إنقاذ اليهود، الانجاء التطبيعي الذي يريد تحويل الدولة إلى دولة لمواطنيها، والذي يعكس الفجوة المتسعة بين يهودية الإسرائيليين ويهود العالم، كما يعكس التلمر من تخصيص مبالغ هائلة من موازنة الدولة لقضايا الهجرة والاستيعاب، إضافة إلى التوترات الثقافية بين المواطنين والقادمين الجدد. أما الحرف من الانتهار الديمغرافي للأغلبية اليهودية فيعكس الخنثى إلى الخصوصية اليهودية والحرف من التكاثر الطبيعي للفلسطينيين.

ويبدو أن إعادة النظر في الصهيونية، على طريقة برينكر، لا يتجم عن رغبة حلقية في عارسة النقد والتلصك، بل كاستجابة لظواهر موضوعية تهدد التماسك الخارجي للخطاب الصهيوني؛ فالصهيونية العلمانية انتهت وفقدت وطيلتها كقوة أيديولوجية قادرة على التجنيد والتحرير سواء في إسرائيل أو الدياسبرا، وكل طرح لملاكمة الدين بالدولة في إسرائيل يستدعى إعادة النظر في الصهيونية. أما وجود الفلسطينيين فقد أصبح حقيقة موضوعية يستدعي الاعتراف بها، من جانب الإسرائيليين، خيراً من التثني: الاعتراف بالخطيئة الأولى (أي ما يقوّم أسطورة الدولة) أو تنازل الفلسطينيين عن روايتهم الخاصة بإخراج الإسرائيليين من مأزقهم الأخلاقي والسياسي والأيدولوجي) والاستراتيجية الوحيدة التي يقترحونها في هذا الصدد هي: تأسيس العلاقة بيننا وبينهم على وعود مستقبل لا يصبح ممكناً إلا بتصليق روايتهم، طالما كانوا يرفضون الاعتراف بوجود الجيار الأول، ويبدو أن رفضهم سيستمر لفترة طويلة من الوقت.

وهذا المعنى تكتسب عبارة بنيامين بيت هالاحمي أهميتها: «يبدو أن الإسرائيليين يعيشون أسرى لعنة معينة. لعنة الخطيئة الأولى ضد السكان الأصليين العرب. كيف يمكن نقاش إسرائيل دون ذكريات تجريد وطرد غير اليهود؟ هذه أهم الحقائق الأساسية بالنسبة لإسرائيل، ولا يمكن فهم الواقع الإسرائيلي دونها. الخطيئة الأولى تأس وتصلب الإسرائيليين، وثمّنت كل شيء وتطفح كل إنسان، تستمّ ذكراها الدم وتهيمن على كل لحظة من الوجود»!

## قضايا

# محو لومبوس، فلسطين، واليهود العرب، نحو مقارنة علمية لهوية المجموعة

## إيللا شوحت

النظرية ما بعد الكولونيالية الراهنة تميل إلى التعقّف عن الخوض في الخصوصية التاريخية، وبينما تسعى مقالات عديدة إلى الاجتهاد حول قراءات مجردة لـ «الاختلاف» و «الأخرية»، أو استكشاف أفكار عامة مثل الاستشراق، فإن القليل منها يقدم معرفة مشاركة ومسيسة للثقافات غير الأوروبية، ومع ذلك، وفي الآن ذاته، فإن الدراسة الاحتراافية لما هو مبوك من أطوار تاريخية ومناطق جغرافية (كما في الدراسات الشرق أوسطية أو الدراسات الأميركية اللاتينية) قد أسفرت عن تركيز مفرط في التحديد، أغفل الترابط الداخلي بين التواريخ والجغرافيات، والهويات الثقافية. وفي كتابنا القادم «مركزية أوروبية غافلة» ادعو مع روبرت ستام إلى مقارنة علائقية Relational لا تشطر الأطوار التاريخية والمناطق الجغرافية إلى مساحات اختصاص عالية التسيبج، ولا تتناول الجماعات في حالة عزلة، بل في «حالة علاقة» دوفا أيعاء بأن مواقعها متماثلة الهوية، وبدلاً من حشر سلسلة دوائر من الجماعات المعارضة في وجه المهيمن الغربي (وهي استراتيجية تفضل النظر إلى «الغرب» كنقيض تناهري ثابت)، فإننا نحاجج من أجل التشديد على الروابط الاقضية والعمودية التي تشدّ لحمة الجماعات والتواريخ في شبكة تنازعية Conflictua.

إن تحليل التعدديات المتداخلة للهويات والانتماءات التي تربط بين خطابات مقاومة متنوعة، إنما هو استراتيجيات للارتقاء ببعض الآثار التي تضعف السياسة، وتنتج عن حدود النظم وحدود الجماعة، ونوع الروابط الذي تفكر فيه يعمل على عدد من المستويات، فنحن، أولاً نؤمن بأهمية اقامة الروابط في مصطلحات زمانية، وفي حين أن الدراسات ما بعد الكولونيالية تفضّل القرنين التاسع عشر والعشرين، فإننا نحاجج من أجل تأسيس النقاش على قاعدة من تاريخ اعرض الاستعمارات ولمقاومات متضاغفة المواقع، تعود بجلورها إلى العام ١٤٩٢ على الأقل. ثانياً، نحن نقترح اقامة الروابط بمصطلحات مكانية/ جغرافية، فنحنك النقاشات حول الهوية والتمثيل في سياق اعرض يضمّ الأميركيين، وآسيا، وإفريقيا، كذلك نجادل من أجل ايجاد روابط بمصطلحات نظمية ومفهوماتية،



فنعتقد الصلات بين الجدلالات المصنفة عادة الى أبواب (في الولايات المتحدة على الأقل): من جهة اولى النظرية ما بعد الكولونيالية ذات الصلة بمسائل الخطاب الاستعماري والمخيلة الامبريالية والمسردات الوطنية، ومن جهة ثانية «الدراسات الاثنية» المتنوعة التي تركز على مسائل «الاقليات». والعرق والتعددية الثقافية. والهدف هو وضع الخطابات الخاصة بالجغرافيات المصنفة عادة الى أبواب - «هنا» مقابل «هناك» - وتلك الخاصة بالزمن - «الآن» مقابل «آنثذ» - في علاقة منتجة. والمقاربة العلائقية، تلك التي تعمل ضمن وبين وما بعد إطار الدولة - الأمة، تلفت الانتباه الى التفاعل المهجن التنازعي بين الجماعات والهويات الثقافية ضمن وعبر الحدود.

وفي سبيل الغرض المرجو من هذه الدراسات سوف أركز على الهوية السفاردية العربية - اليهودية كما تتقاطع مع جماعات وخطابات أخرى، في سياقات متنوعة عبر الزمان، ولسوف تكون نقطة الانطلاق هي احتفالات الذكرى الـ ٥٠٠ لطرده اليهود الشرقيين من إسبانيا، لكي اجادل بأن أي جهد مراجعة يستهدف إبراز الهوية العربية - اليهودية في سياق معاصر يضع العربي في موقع التقيض لليهودي، لا يمكن له ان يفكك إلا من خلال سلسلة من التوضعات إزاء الجماعات (العربي - المسلم، العربي - المسيحي، الفلسطيني، الأوروبي - الاسرائيلي، اليهودي الأوروبي - أميركي، الأميركي المنحدر من الأقوام الأصلية Indigenous Native الأفريقي - الأميركي، الشيكانو)، الأمر الذي يتحدثني العواقب المدمرة الواقعة على اليهود العرب جزءاً ثنائية الشرق/ الغرب في طبيعتها الصهيونية - الاستشراقية. ان عمليات الربط، وفك الربط، وإعادة الربط بطرق مكانية وزمانية، تصبح بالتالي جزءاً من عمل بحثي خصامي يشتغل ضد الصياغات المحرمة والانتسابات الخاضعة للرقابة، والهويات المعرخصة للضبط.



في رسالة موجهة الى العرش الاسباني كتب كولومبوس: «لقد استكملتم، جلالة الملك والمملكة، الحرب ضد العرب، بعد ان طردتم جميع اليهود، وارسلتماني الى أقاليم الهند من اجل هدي البشر هناك الى الدين الأقدس»<sup>(١)</sup>. في عام ١٤٩٢ كانت هزيمة المسلمين وطرده اليهود السيفارديم من اسبانيا قد اقترنا بفتح ما سوف يدعى «العالم الجديد». وفي حين ان الاحتفالات بـ «اكتشاف» كولومبوس اثارت معارضة حيّة، فإن الصياغة الأوروبي - مركزية لـ «١٤٩٢ الآخر» لم تخضع للمساءلة، وفي نوعين منفصلين من إحياء هذه الذكرى - في أميركا، ثم في أوروبا والشرق الأوسط - كان من النادر ان يجري الاقرار بالروابط التاريخية والخطابية بين هاتين الكتلتين من الأحداث. ولقد كانت الحرب الاسبانية - المسيحية ضد المسلمين واليهود مرتبطة سياسياً واقتصادياً وأيدولوجياً بوصول السفن الى هسبانيولا. فبعد انتصارها على المسلمين استثمرت اسبانيا مشروع كولومبوس، واعتمدت في التمويل الجزئي لرحلاته على الثروة المنهوبة والمصادرة من المسلمين واليهود خلال مرحلة محاكم التفتيش<sup>(٢)</sup>. وسياسات الفتح، المتمثلة في توطين المسيحيين داخل المناطق المفتوحة (ثانية) من اسبانيا، فضلاً عن التطوير المؤسساتي لعمليات الطرد، والهدي الى الدين، وذبح المسلمين واليهود في المناطق المسيحية، كانت جميعها قد مهدت الارض لممارسات فتح ماثلة عبر المحيط

الاطلسي، وفي ظل الاتحاد التصاهري - السياسي بين فرديناند (أراغون) وإيزابيلا (قشتالة)، وطُدت اسبانيا المسيحية الظاهرة حسن الانتساب إلى أمة، سرعان ما ستقلب إلى امبراطورية، وقهرت الأقوام الأصلية في الأمريكتين وأفريقيا. والخطابات، المتعلقة بالمسلمين واليهود أثناء توسع اسبانيا القاري، عبرت المحيط، وسلحت الفاتحين بأيدولوجيا جاهزة حول «نحن ضدهم هم»، استهدفت أقاليم الهند، ولكنها في الواقع طبقت، أولاً، على الأقوام الأصلية في القارة «المكتشفة» عن طريق الخطأ، وإساسة التعريف الاستعمارية، الموروثة في تسمية «الهندي» شذت على المخيلات المترابطة عن شرق وغرب الهند. (ولعله ليس من قبيل المصادفة أن فيلم رايدلي سكوت «١٤٩٢: فتح الفردوس»، ١٩٩٢، استخدم موسيقى هوليودية استشراقية على طراز علي بابا، لترافق اللقاء الأول مع «الهند» الكاريبيين). لقد انتظرت الهند دور استعمارها مع وصول فاسكو دو غاما (١٤٩٨) وفتح البرتغاليين لمجاوة (١٥١٠). وإذا كان الأمل الأوروبي الوحيد في غزو الشرق أثناء القرن الخامس عشر قد انحصر في الإبحار إلى الغرب، بالنظر إلى الهيمنة الإسلامية على الطريق القاري، فإن توطيد الإمبريالية الأوروبية في الشرق أثناء القرن التاسع عشر قد سهله التوسع الذاتي الأوروبي السابق على حساب الأمريكتين وأفريقيا.

ورغم أن اسبانيا الموريسكية شهدت تعددية ثقافي وفاقية منذ أقدم العصور، فإن إيدولوجيا الفتح في «نقارة الدم» بوصفها ممارسة مبكرة في «التطهير الذاتي» الأوروبي، سعت إلى طرد المسلمين واليهود، أو إجبارهم على الاهتداء. والحملة التي شنت ضد المسلمين واليهود، وكذلك ضد «عملاء الشيطان» والهرطقة والسحرة، وقرت جهازاً هائلاً من التمييز العنصري والجنسي، أعاد تصنيع نفسه في القارات «المكتشفة» حديثاً، وموجات العداة للسامية والعداء للكفرة أنتجت جهازاً مفهوماً ونظماً بدأ ضد أخرى أوروبا القريين أو الداخليين، ثم رشق نفسه إلى الخارج ضد أخرى أوروبا البعيدين أو الخارجيين<sup>(٣)</sup>. والأمير هنري «الملاح» ورائد الاستكشاف البرتغالي قاد بنفسه حملة صليبية ضد الموريسكيين. وأمريكو فيسبوشي، حين كتب يصف رحلاته مثلاً، اعتمد على كتلة تنميطات اليهودي والمسلم لكي يشخص الوحشي، والكافر، وابن الأقوام الأصلية، ولكي يتحدث عن الذكر كحيوان جنسي خطر، وعن الأنثى كموضوع جنسي طبع وسهل القيادة<sup>(٤)</sup>. وبهذا المعنى فإن الروابط الكثنائية بين اليهود والمسلمين - تجاورهم الكتابي وتواريخهم المشتركة - انقلبت إلى روابط استعمارية وتناظرية بالعلاقة مع شعوب الأمريكتين<sup>(٥)</sup>. ولست أقول هنا بوجود تكافؤ تام في علاقات أوروبا القمعية مع اليهود والمسلمين مثلما مع الأقوام الأصلية، إذ أنني أشير فقط إلى الروابط التي بواسطتها كان اتجاه التائيم Demonology الأوروبي المسيحي قد استبق تجسيد العنصرية الاستعمارية. والحق أننا نستطيع تلمس تطابق جزئي بين الصور المجازية الاستيهامية الملصقة بـ «العدو» اليهودي والمسلم، وتلك الملصقة بـ «البداية» الأمريكي الأصلي أو الأفريقي: بدرجات متفاوتة حمل جميع هؤلاء صور «شاربي الدماء»، و «أكلة اللحم البشري»، و «السحرة»، و «الشياطين»<sup>(٦)</sup>.

وأحد أندر التمثيلات المعاصرة التي تعرض الاشتراك الكنسي في إجراءات الإباداة، وأقصد الفيلم

المكسيكي «محكمة التفتيش» Santo Oficio (١٩٧٣)، يصوّر محاولة الكرسي الأسقي لتوسيع التفتيش بحيث يمتد إلى «العالم الجديد». ورغم أن الفيلم يركز على المهتدين السفارديم، إلا أنه يبين، أيضاً، أنهم أحرقوا إلى جانب الهراطقة والسحرة والكفرة من أبناء الاقوام الاصلية، ولأنه موضوع يستهلكه نظارة متحمسون، فإن الحرق يؤدي كمشهد علني يتضمن الانضباط والعقاب، مثلما كان الشق على شجرة بمثابة تسليع شعبية في الولايات المتحدة، ولقد أثار الفيلم مشاعر قوية حين عرض في لوس انجليس، بمناسبة افتتاح مؤتمر مكرّس للذكرى المئوية الخامسة لطرد اليهود السفارديم (أقامته اللجنة الدولية 92 Sephard)، بيد أن توثيقه للشعائر التي كان اليهود السفارديم يمارسونها سرّاً، وتفصيله البصري للتعذيب والاغتصاب والمذابح، لم تستقبل بروح الروابط التي فصلتها هنا. وكان الجمهور، المؤلف في الغالب من مريدين وباحثين وعاملين اجتماعيين من اليهود الاميركيين، كان متلهفاً لاستهلاك حكاية الطبيعة الفريدة للتجربة اليهودية، وابطاح الرابطة بين التفتيش وابادة الشعوب الاصلية الامريكية ثم تدمير الشعوب الافريقية، كان معادلاً لحالة مشوشة من الاختلاط، وفي حفل الاستقبال الذي أعقب الفيلم كان النادل الشيكانو هو الذي يقدم الطعام، لكن المقولة التبسيطية «هم»، أي الاسبان المسيحيين، دخلت في مفارقة صارخة مع وجود أبناء الاقوام الاصلية، وهو حضور كان يوحي بأن ترسيم تاريخ المهتدين السفارديم يتوجب التفاوض عليه بالعلاقة مع المهتدين الآخرين.

وأهمية تقويض الحدود بين هذه التواريخ تبدو أكثر وضوحاً في التقاطع الفعلي لمختلف تواريخ الهدي القسري في الاميركيتين، وحالة العائلات المكسيكية والشيكانو ذات الأصل اليهودي - السفاردي الجزئي، على سبيل المثال، توحى بأن الروابط حرفية تماماً في بعض الأحيان، والأبحاث الراهنة لـ Southwest Jewish Archives في الولايات المتحدة تشير إلى أن التقاليد السفاردية ما تزال حية في اوساط العائلات المكسيكية - الاميركية المنتمية إلى الروم الكاثوليك، رغم أن أفراد العائلة ليسوا دائماً على علم بأصول هذه الشعائر. إنهم مثلاً لا يفهمون السبب في أن جداتهم يصنعن حتى اليوم خبزاً غير ممزوج بالخميرة يسمى «الخبر السامي»، أو السبب في أن أجدادهم في نيو مكسيكو، أو تكساس، يذهبون خروفاً في الربيع ويلطخون العتبة بدمه، وأن يكشف النقاب عن أن بعض الشيكانو والمكسيكيين هم أحفاد اليهود السريين، هو محرّم يستتبع تقية معاصرة حتى بين أولئك المدركين لأصول أسلافهم<sup>(١)</sup>. ومسألة الاهتدات القسرية في الاميركيتين وما أعقبها من توفيقية ثقافية يورط ويتعدى اليهود مثل المؤسسات الكاثوليكية الأوروبية - أصلية لكن هجينة الثقافة المكسيكية والشيكانية لا تسهل بالضرورة ادخال هجينة أخرى مركبة، من نوع يعبر الحدود اليهودية - الكاثوليكية.

وإذا كانت عمليات إبادة الأميركيين الأصليين والأفارقة مجرد تفصيل تاريخي هامشي، فإن الرابطة بين عمليات الاضطهاد التي جرت في ايبيريا ضد اليهود والمسلمين، ضد «المهتدين» و «الموريسكيين»<sup>(٢)</sup>، تتعرض للطمس. ولقد كان من المدهش خصوصاً أن يجري حذف الجزء العربي - المسلم من حكاية الذكرى المئوية الخامسة. وخلال عهود الفتح الثاني التي دامت قرناً، لم يكن جميع

المسلمين أو اليهود قد انسحبوا مع انسحاب القوات العربية. والمسلمون الذين مكثوا بعد تبذل الحكم عُرفوا باسم الـ Mudejars المشتق من الكلمة العربية «مدجن»<sup>(١١)</sup>. والتفتيش الاسباني، الذي اكتسب صفته القانونية عام ١٤٧٨، لم يوفر للمسلمين. ففي عام ١٤٩٩ جرت عمليات واسعة لإحراق الكتب الاسلامية وإجبار المسلمين على الاهتداء الى المسيحية، وفي عام ١٥٠٢ خُير مسلمو غرناطة بين العمادة أو المنفى. وفي عامي ١٥٢٥ - ١٥٢٦ وُضع الخيار ذاته أمام مسلمي الأقاليم الأخرى. وفي عام ١٥٦٦ جرى إحياء موجة التشريعات المعادية للمسلمين، وبين سنوات ١٦٠٩ و ١٦١٤ تم إصدار الكثير من مراسيم الطرد. بكلمات أخرى، كانت إجراءات التفتيش المتخذة ضد اليهود المهتدين، الذين يضبطون وهم يمارسون العبادة اليهودية سرّاً، هي نفس الإجراءات المتخذة ضد الموريسكيين الذين يمارسون العبادات الاسلامية. وكانت تلك الإجراءات قد بلغت ذروتها في مراسيم الطرد المتخذة بحق المسلمين على نحو أخص. وكانت النتيجة هي فرار الكثيرين الى شمال افريقيا حيث حافظوا، مثل اليهود السفارديم، على جوانب معينة من ثقافتهم العربية الاسبانية.

هذا التاريخ الموثق جيداً<sup>(١٢)</sup> لقي القليل من الصدى في الأحداث التي رُوّجت لها اللجنة الدولية Sephard 92 والتي حصلت على تمويلاتها الرئيسية من الولايات المتحدة، واسبانيا، واسرائيل. واسبانيا التي توجب عليها ان تتصالح مع سياساتها العنصرية الراهنة حول هجرة أبناء شمال افريقيا، تبوّأت «العصر الذهبي» الخاص بها بعد قرون من الانكار، بينما حافظت على درجة مؤسفة من الاعتراف بالذنب تجاه الناطقين باسم «اليهود» وحدهم. وأما بالنسبة الى جميع الممثلين الآخرين، بمن فيهم السفارديم الصهاينة المحافظين، فإن طمس النقاشات المقارنة حول أوضاع المسلمين واليهود (السفارديم) في اسبانيا المسيحية كان - كما اعتقد - يضر بجلوره عميقاً في السياسة الراهنة الخاصة بالشرق الأوسط.. كانت احتفالات ١٩٩٢ قد انطوت على معركة جديّة راهنة حول تمثيلات «الهوية اليهودية» بمصطلحات محور الشرق/ الغرب، وهي معركة يعود تاريخها، الى بدايات النزعة القومية الصهيونية في القرن التاسع عشر.

وحين تشير الكتابات التاريخية الصهيونية الى التاريخ الاسلامي - اليهودي، فإنها تتألف من عملية انتقائية عريضة في «نشر التفاصيل» من مذبحة الى مذبحة (وكلمة «مذبحة» ذاتها مشتقة من - وتعكس - التجربة اليهودية الأوروبية - الشرقية<sup>(١٣)</sup>). ولأنها اختزلت الى تصوير تاريخي صهيوني أوروبي التمرکز، فقد تباكت معظم أحداث الذكرى الخمسة على واقعة تراجيدية أخرى في تاريخ يهودي ساكن ومتجانس من الاضطهاد القاسي، وليس من المفاجئ ان عرض فيلم «محكمة التفتيش» في مؤتمر طرد اليهود آثار ملاحظات مثل: «أنظنون ان الامر مختلف اليوم؟» و «هذا ما فعله بنا النازيون أيضاً. وهذا ما سيفعله العرب بنا إن استطاعوا». (وهذا زعم مثير للعجب، لأن العرب امتلكوا فرصة ألفية كاملة لانشاء محاكم تفتيش ضد يهود الشرق الاوسط - أو ضد الأقليات المسيحية - ولم يفعلوا). مثل هذه الملاحظات المعجمة تشدد على دور الاحتفالات كمرحلة في إظهار القومية (الأورو -) اسرائيلية بوصفها الجواب المنطقي الوحيد للأحداث المروعة في التاريخ اليهودي. وهكذا يُنظر الى التفتيش الذي خضع له اليهود السفارديم كحالة تستبطن الهولوكوست اليهودي،

ليس أكثر. وضمن هذا التناظر فإن الآلام التي خلقتها ممارسات الإبادة النازية تُرشد بطريقة تبسيطية على تجارب اليهود في البلدان الإسلامية، وعلى الصراع الاسرائيلي - الفلسطيني<sup>(١٢)</sup>.

ما أعنيه هنا ليس إضفاء المثالية على حال اليهود في ظل الاسلام، بل الإيحاء بالأحرى أن الخطاب الصهيوني استدخل التاريخ الاسلامي - اليهودي بالتاريخ المسيحي - اليهودي في سياق من الأقليات الإثنية والدينية المتنوعة في الشرق الأوسط / شمال إفريقيا. ومناصفة الذكرى الخمسمئة لجأ المنظور الصهيوني إلى تفضيل علاقات اليهود السفارديم مع أوروبا المسيحية على حساب علاقاتهم مع الاسلام العربي، وصوّر خرائط المسيحيين واليهود ذات التمرکز الأوروبي بوصفها خرائط الغرب، وتلك الإسلامية بوصفها خرائط الشرق، فتجاهل حقيقة وجود جاليات يهودية مزدهرة متوافقة في معظم أرجاء الشرق الأوسط وشمال إفريقيا الإسلاميين، في زمن طرد اليهود بالذات. وأحداث الذكرى الخمسمئة لم تسدل حجاب التعظيم على العلاقات الداخلية المتبادلة بين اليهود المهتدين والمهتدين من أبناء الأقوام الأصلية فحسب، بل نسفت أيضاً التعاضد الثقافي بين اليهود السفارديم والمسلمين. وكانت تركيا. هي البلد الاسلامي الوحيد الذي حظي ببعض الإهتمام في الذكرى الخمسمئة، جزئياً بسبب السلطان بايزيد الثاني الذي أمر ولاته بحسن استقبال اليهود في عام ١٤٩٢، ولكن أيضاً بسبب أن تركيا، على عكس البلدان العربية - الاسلامية التي استقر فيها اليهود السفارديم، لم تكن منخرطة في الصراع العربي - الاسرائيلي، وكانت تقيم علاقات دبلوماسية مع اسرائيل. وحتى في حالة تركيا جرى التشديد على رحلات اللجوء والملاجئ التركي (الوطني) المناقض للملجأ العربي (الديني)، أكثر من التشديد على العلاقات المسلمة - اليهودية.

وفي عملية إعادة التاريخ هذه، يكون العرب - المسلمون في الوضع الراهن مجرد عقبة أخرى «غير يهودية» في الطريق الوطني اليهودي - الاسرائيلي، وفكرة تحويل جميع اليهود في جميع الأزمنة إلى ضحية متماثلة معمة، هي دعامه حاسمة في الأيديولوجيا الاسرائيلية الرسمية. وخطاب التماثل الأحادي يجعل من المحال وقوع التناظرات والكتابات، فيقدم بذلك قراءة انتقائية لـ «التاريخ اليهودي»، من نوع يختطف يهود الاسلام من جغرافيتهم اليهودية - الاسلامية، ويخضعها مسبقاً إلى القرى والبلدات الأوروبية - الأشكنازية. هذه السيرة المزدوجة تنطوي على أداء اليهود لما تؤدّه فئات الشعب العامة في الميدان العام وبغرض الإيحاء بوجود تاريخ وطني متجانس، وتنطوي أيضاً على إغراس أي إنحراف عن المسرد المعولم والمؤرخ، من نوع لا يكتفي برؤية اليهود ضمن سياق وضعهم الديني كفتنة شعبية عامة، بل أيضاً بالعلاقة مع ثقافتهم السياقية، ومؤسساتهم، وتواريخهم، وبالنظر إلى هذه المقاربة، ثم بالنظر إلى النزاع الاسرائيلي - العربي، ليس غريباً أن يكون يهود الإسلام - واليهود العرب بصفة أكثر تحديداً - قد شكلوا حالة تتحدى التعريف التبسيطي لليهودي، ثم الهوية اليهودية - الاسرائيلية بصفة أخص.

بكلمات أخرى، تقوم القراءة الانتقائية للتاريخ الشرق - أوسطي بالدمج بين سيوريتين: رفض السياق العربي والمسلم للمؤسسات والهوية والتاريخ اليهودي، فضلاً عن اختزالها بطريقة غير إشكالية إلى تجربة يهودية «كونية» وفي «الدليل» الصهيوني على وجود تجربة يهودية واحدة، لا

توجد توازيات أو تقاطعات مع الجماعات الدينية والإثنية الأخرى، لا بمصطلح ثقافة يهودية متوافقة ومختلطة، ولا بمصطلح عمليات قهر متناظرة مترابطة. اليهود بأجمعهم يُعرفون بأنهم قريبون إلى بعضهم البعض أكثر من قريهم من الثقافات التي كانوا جزءاً منها. وهكذا فإن الجانب الديني اليهودي من الهويات اليهودية المتعددة والمعقدة والمتشابكة مُنح صفة الأولوية، ويؤب في مقولات تعادل تجزئة هوية الجماعة. والحق أن الفصل الأورو - اسرائيلي للجزء «اليهودي» من الجزء الشرق أوسطي، أي في حالة يهود الشرق الأوسط، أسفر عن تفكيك عملي للجماعات اليهودية في العالم الإسلامي، وعن ضغوطات مُورست على السفارديم لكي يعيدوا إصطفاف هويتهم وفقاً للنماذج الصهيونية الأشكنازية المستوردة من أوروبا إلى الشرق الأوسط. ومنذ بدايات الصهيونية الأوروبية، واجه يهود الإسلام - للمرة الأولى في تاريخهم - ما قُرض عليهم من معضلة الاختيار بين الانتماء اليهودي والانتماء العربي، ضمن سياق جيو - سياسي أدام المعادلة بين الانتماء العربي / الانتماء الشرق أوسطي والإسلام، وفي الآن ذاته مساواة الانتماء اليهودي بالانتماء الأوروبي / الغربي<sup>(١٣)</sup>. الحكاية الكبرى لفكرة الضحية اليهودية الكونية كانت حاسمة لشريحة مشروع قومي غير سوي يستهدف «لَمْ شتات الدياسبورا من أربع رياح الأرض»، ولكنه أيضاً المشروع الذي ينهض على اقتلاعات قسرية للشعوب من جغرافياتها المتنوعة، ولغاتها، وثقافتها، وتاريخها، وهو، بمعنى آخر، مشروع الدولة التي تقوم بخلق الأمة. كذلك كانت الحكاية حاسمة في الزعم بأن «الأمة اليهودية» قجابه عدواً تاريخياً مشتركاً هو المسلم - العربي، الأمر الذي ينطوي على فقدان ذاكرة ذي شقين: التاريخ اليهودي - الإسلامي، والتقسيم الاستعماري لفلسطين. والتوازيات الزائفة بين العرب والنازيين. ثم مع محاكم التفتيش في عام ١٩٩٢، لا تصبح مادة رئيسية في البلاغة الصهيونية فحسب، بل تصبح أيضاً مظهراً للكابوس اليهودي الأوروبي كما يتم رشقه على ديناميات سياسية مختلفة بنسباً تخص النزاع الاسرائيلي - الفلسطيني. وفي سياق تاريخي لليهود السفارديم وهم يجربون تاريخاً مع العالم الإسلامي يختلف تماماً عن ذلك الذي خيم على الذكريات الأوروبية لليهود الاشكناز، ثم في سياق من المذابح وعمليات الطرد المرتكبة ضد الشعب الفلسطيني، فإن دمج المسلم - العربي بالأنماط العليا لقاهري اليهود من الأوروبيين، يقوم بوظيفة تميع التاريخ الاستعماري - الاستيطاني للاسرائيلي الأوروبي.

لكن الانشطار الصريح إلى اسرائيل بوصفها الغرب وفلسطين بوصفها الشرق، يتجاهل في يقيني بعض التناقضات الأساسية الكامنة في الخطاب، الصهيوني ذاته. ذلك لأن العودة إلى أصول واقعة في الشرق الأوسط هي فكرة مركزية في الصهيونية. وهكذا يشار غالباً إلى عودة لسانية إلى العبرية السامية وإلى توطيد المصطلح الديني المرتبط بطبوغرافية الشرق الأوسط، وكبرهان على الأصول الشرقية لليهود الأوروبيين - وهذا جانب حاسم في المزاعم الصهيونية حول الحق في الأرض. ورغم أن الخطاب المعادي للسامية صور اليهود كشعب «شرقي» غريب داخل محيط الغرب، فإن مفارقة اسرائيل تكمن في أنها تفترض «إنهاء الشتات» كما يشخصه الحنين اليهودي الشعائري إلى الشرق، لا لشيء إلا لكي تقيم دولة ينهض توجهها الايديولوجي والجيو - سياسي على الميل التام نحو الغرب.

ولقد دعا هرتزل الى دولة مصغرة وأسمالية - ديمقراطية غربية الطراز، لا تُتاح ولادتها إلا بفضل سادة الإمبريالية من أمثال بريطانيا وألمانيا. أما بن غوريون فقد صاغ يوتوبيا رؤيوية لاسرائيل بوصفها «سويسرا الشرق الأوسط». ورغم أن اليهود الأوروبيين كانوا تاريخياً ضحايا الاستشراق المعادي للسامية، فإن اسرائيل الدولة قد أصبحت أداة تنفيذ المواقف والممارسات الاستشراقية التي كان من عواقبها تشريد الفلسطينيين من أرضهم. ويمكن بذلك إقتفاء الجذور الايديولوجية للصهيونية في الشروط التي هيمنت على أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين، ليس فقط بوصفها رد فعل على نزعة العداء للسامية، بل أيضاً بسبب التوسع المضطرد للرأسمالية والبناء الإمبراطوري الأوروبي. واسرائيل، بهذا المعنى، انخرطت في صف مصالح العالم الأول الإمبريالي، واتكأت على خطاب مشتق من المركزية الأوروبية، ومارست سياسات استعمارية ضد أرض وشعب فلسطين<sup>(١١)</sup>.

والمسألة تزداد تعقيداً بفعل المزاعم الإشتراكية، وأحياناً الإنحيازات الاشتراكية، للصهيونية، في الخطاب الصهيوني - القومي كان الصراع بين الايديولوجيا الإشتراكية للصهيونية والتطبيقات الفعلية للاستعمار الأوروبي - اليهودي في فلسطين، قد خلّ بوسيلة استدعاء الأطروحة القائلة بأن الجماهير العربية - الخاضعة للإقطاع والمستقلة من قبل أبناء جلدتها - لا يمكن إلا أن تستفيد من ثمرات التطبيقات الصهيونية<sup>(١٢)</sup>. هذا الطرح كان يجسد الصورة الذاتية، الإيجابية تاريخياً، عن الاسرائيليين المنخرطين في مشروع غير استعماري، وهم بالتالي الأرفع أخلاقياً في طموحاتهم، أكثر من ذلك، كان الخطاب الإشتراكي - الإنساني المهيمن قد أخفى الجدليات السلبية للثراء والفقير بين يهود العالم الأول ويهود العالم الثالث، تحت واجهة مضللة من المساواة. والمهمة الصهيونية المتمثلة في إنها المنفى اليهودي بعيداً عن «أرض الميعاد»، لم تكن أبداً في صالح المؤسسة التي صوّرها الخطاب الرسمي، فمنذ العقد الأول من هذا القرن نُظر الى اليهود العرب كمصدر رخيص للميد العاملة، يمكن أن يحل محل الفلاحين الفلسطينيين المطرودين من أراضيهم<sup>(١٣)</sup>. وهكذا فإن «اليهود في إهاب العرب»<sup>(١٤)</sup> يمكن أن يمنعوا أي إعلان فلسطيني بأن الأرض تخص من يشتغل عليها، ويمكن أن يساهموا في تلبية الحاجات اليهودية الديمغرافية. ومن جديد يجري ترويع مجاز النجدة الاستشراقي من خلال مركزية أوروبية تقفم يهود الشرق الأوسط في صورة القاديين الي «بلاد الحليب والعسل» من الأصقاع الخلفية، ومن المجتمعات الفلاحية التي تفتقر الى أية صلة بالحضارة العلمية - التكنولوجية. لقد قى الخطاب الصهيوني الإنتطاع بأن الثقافة السفاردية السابقة للصهيونية كانت ساكنة وسلبية و - مثلها مثل أرض فلسطين المأرحة حسب تعبير إدوارد سعيد - راقدة في انتظار سائل الإخصاب الذي تحمله الدينامية الأوروبية. وفي الوقت الذي قُدمت فيه فلسطين كأرض خلاء سوف يحولها اليهودي العامل، كذلك لجأ «الآباء المؤسسون» للصهيونية الى تقديم السفارديم كأوعية سلبية سوف تشكلها الروح الصهيونية البروميثية الباعثة للحياة.

والعلاقة الإشكالية الأورو - صهيونية بمسألة الغرب والشرق ولدت نماذج متعارضة تسفر غالباً عن استجابات هستيرية إزاء أية مسألة لـ «الهوية الغربية». لقد نظرت الصهيونية إلى أوروبا كمؤشر على الغيتو، وأعمال الإضطهاد، والهولوكوست، ونظرت الى «يهودي الشتات» كجوال

منفصل الجنود ومنقطع عن الأرض، كأنه يعيش «خارج التاريخ». و «الصابرا» المؤسطرة أخذت تدلّ على تدمير الكيان اليهودي الشتاتي، وذلك حين وضعت في صيغة من التمييز الجنسي وقُدمت في صورة الذكر المخلص لليهودي الشتات. واليهودي النمطي الجديد المنبثق في فلسطين - القويّ البنية، الأشقر الشعر والأزرق العينين، المعافى والمتنهر من كل «عقد النقص اليهودية»، زارع الأرض - وُضع كنفيع لصورة «يهودي الشتات» كما ابتكرتها الصهيونية وعلى نحو معادٍ للسامية. وغوّج «الصابرا» المقولب على غرار المثال الرومانتيكي، المتأثر كثيراً بصورة البطل الألماني، استولد ثقافة تحتقر أيّ تعبير عن الضعف، وتصنّفه في خانة الـ «غالوتي»: ذاك المنتمي إلى الشتات. بكلمات أخرى، رأت الصهيونية في نفسها تجسيدا للمثل القومية الأوروبية الواجب تحقيقها خارج أوروبا، في الشرق، وبالعلاقة مع منبؤي أوروبا، أي اليهود. وهكذا جرى الإحتفاء بـ «الصابرا» كرمز للشباب الخالد المنبثق عن الأهل، كأنا ولد من صلب جبل تلقائي للطبيعة، كما في رواية موشيه شامير القومية الرئيسية «بيمو ياداف» (بيديه هو)، والتي تقمّن البطل كما يلي: «لقد ولد إيليك من رحم البحر». وفي هذه الطبعة المزاجية العجيبة من «رواية الأسرة» الفريدية، يقوم الأهل الأورو - صهاينة بتنشئة أبنائهم لكي يروا في أنفسهم لقطاً تاريخيين، جذيرين بالمزيد من الأسلاف المكرّمين، الرومانتيكيين، الجبابرة. والصهيونية وضعت نفسها في موقع حلقة امتداد أوروبا في الشرق الأوسط، حاملة راية التنوير اللصيقة بالمهمة التمدينية.

وإذا كان الغرب قد صوّر ثنائياً، بوصفه موقع القمع الذي ينبغي التحرر منه والمثال - الأنا الذي ينبغي أن يحاكي، فإن الشرق بدوره حمل مغزى ثنائياً معاصراً. فمن جانب أول هو الموقع المقترن بـ «التأخر» و «التخلف التنموي»، وهو بلد «الأعداء». ومن جانب ثان أصبح موضع السلوان، والعودة إلى الأصول الجغرافية، والتوحد مع التاريخ التوراتي. وكان هوس نفي «الدياسبورا»، والذي بدأ مع الـ «هاسكالا» (التنوير اليهودي - الأوروبي)، وهوس العودة إلى وطن صهيون قد قادا إلى تأكيد إكزوتيكي حول «بدائية» العرب، وهي الصورة المرغوبة عند يهود الشتات العائدين. وقد صوّر العربي كتجسيد لـ «اليهودي العتيق، ما قبل النفي»، و «السامي الذي لم يفسد تيه النفي بعد»، وهو بالتالي اليهودي الأصل بمعنى ما. ومن جانب آخر جرى التركيز على بقاء العربي أسيراً للطرائق المأحاة، والتصاقه بأرض التوراة، في مقابل يهودي الغيتو الذي بلا أرض. وأثار ذلك حالة من التماهي العالمي مع العربي كموضوع يُستحسن أن يحاكي من جانب الشبيبة الصهيونية في فلسطين/ إسرائيل، وضمن إطار التوحد مع بقايا العبراني القديم، الحرّ والأبني. لكن هذا التصوير تعامش مع إنكار متلازم لفلسطين. ومن الضروري الإشارة إلى أن الحفريات الإسرائيلية كانت حاسمة في نبش ركام التاريخ التوراتي في فلسطين، فاندرج أحياناً في باب الجهد السياسي لتبيان الحق التاريخي في «أرض إسرائيل»، وفي تناقض صارخ مع الحفريات اليهودية في النص، كانت فكرة الحفريات الفيزيائية الكاشفة لجغرافية الهوية تحمل معه فكرة الوطن الفيزيائي بوصفه نصّاً، تتوجب قراءته مجازياً، بوسيلة علم التأويل الصهيوني كـ «فعل من أجل الأرض». هنالك، إلى جانب هذا، فكرة «طبقة» تاريخية داخل الجيولوجيا السياسية. فبالعنى الأدبي والمجازي ترتبط الطبقة العميقة باليهود



الاسرائيليين ، في حين أن مستوى السطح يقترن بالعرب، بوصفهم العنصر التاريخي «السطحي» المستجد، المقتقر إلى «جنود» ألفتة. وما دام العرب يُعتبرون بمثابة «ضيوف» على الأرض، فمن الضروري تخفيض معنى وجودهم ، تماماً كما توجب على سطح الأرض أن «يتقلب» في بعض الأوقات، لكي يخفي أو يدفن بقايا الحياة العربية، وقاماً كما تمّ استبدال القرى الفلسطينية بأخرى يهودية، أو تمّ محوها تماماً عن الخريطة. والتعبير اللساني المعجمي عن هذا النيش في الأرض هو حفريات أسماء المكان، ولقد اتضح أن بعض الأسماء العربية للقرى كانت قريبة من الأسماء التوراتية أو مستندة إليها، وهكذا جرى استبدال الأسماء العربية بتلك الأسماء العبرانية القديمة - الجديدة.

ولكن رغم أهمية فكرة «العودة»، فإن من الهام أيضاً رؤية التمثيل الصهيوني لفلسطين في سياق حكايات المستوطنين الآخرين. لقد ارتبطت فلسطين بحكاية كولومبوس عن الأميركيتين بطرق أخرى لا تبدو واضحة للعيان، فحكاية كولومبوس مهدت الأرض لاستقبال حماسي للخطاب الصهيوني داخل أميركا الأوروبية. وإنني أعتقد أن مجمل النزاع الاسرائيلي - الفلسطيني يلمس بعض الأعصاب التاريخية الحساسة داخل «أميركا» نفسها، ولأنها نتاج حكايات عليا شيزوفرينية - عن دولة المستوطن - المستعمر من جهة، والجمهورية المناهضة للاستعمار من جهة ثانية - فإن «أميركا» كانت في اللاوعي أكثر انجذاباً إلى الخطاب القومي الصهيوني من انجذابها إلى الخطاب الوطني الفلسطيني. ذلك لأن الخطاب الصهيوني يحتوي على حكاية تحريرية في مواجهة أوروبا، التي تظل وثيقة الصلة بالطهوريين (البيوريتانيين) وعلى أكثر من صعيد. و «العالم الجديد» في الشرق الأوسط، مثل «العالم الجديد» في أميركا، انهك، في خلق «الإنسان الجديد» وصورة «الصابرا» كإنسان (يهودي) جديد تستوحي صورة آدم الأميركي. والإحتفاء بالبطل الأميركي كان احتفاءً بآدم الإبتدائي ، بـ «الإنسان الجديد» المنعق من التاريخ (أي التاريخ الأوروبي)، والذي ينكشف أمام عينيه مشهد العالم وحركة الزمن، تماماً كما صُوّر «الصابرا» كنقيض لليهودي الأوروبي المتحدر من «العالم القديم». وغط آدم الأميركي و «الصابرا» الذكر لم ينطويا على وضعية المحرزين المباركين بواجبات مقدسة في تسمية عناصر المشهد المنبسط أمامهما فحسب، بل انطويا على البراءة الخالصة أيضاً. وفكرنا آدم الأميركي و «الصابرا» أسقطنا من الحساب عدداً من الحقائق الحاسمة، على رأسها وجود حضارات أخرى في «أرض الميعاد» ، وأن المستوطنين في الحالتين لم يفلحوا تماماً في التخفف من المتاع الثقافي لـ «العالم القديم» ، ومن الخطابات والمواقف الأوروبية المتمركزة ، والمستحكمة المستعصية. هنا تبرز الاستعارة الجنسية حول «الأرض العذراء» والتي توفرت في خطاب الصهاينة والأميركيين الرواد للإيحاء بأن الأرض متوفرة ضمناً. وجاهزة للإقتضاض والتخصيب<sup>(18)</sup>. ولأن الإفتراض يقول بعدم وجود من يملكها ، فإن الأرض تصبح ملكية «مكتشفها» ، وزارعها الذين يحولون اليباس إلى جنائن، ويجعلون الصحراء تخضر.

وفي حالة الخطاب الصهيوني كان مفهوم «العودة إلى الأرض الأم» كما أشرت من قبل، يوحي بعلاقة مزدوجة مع الأرض، ويتصل بعلاقة ثنائية مع «الشرق» بوصفه مقام الأصول اليهودية ومستقر تطبيق «الغرب». و «الصابرا» جسّد مشروع الصهيونية التحريري والإنساني ، فحمل راية «المهنة

التمددية» التي زعمتها القوى الأوروبية خلال إندفاعتها نحو «الأراضي المكتشفة». والصور الكلاسيكية للرواد «الصابرا» بوصفهم المستوطنين على تخوم الشرق الأوسط، الذين يقاتلون عرباً أشبه بالهنود، والذي يرجعون أصداً الخطابات الأميركية التوراتية الأولى، من نوع «آدم» أو «كتعان الجديدة» أو «أرض الميعاد»، هؤلاء سهلوا الإحساس بإسرائيل كتوسيع لنطاق الـ «نحن» - أي الولايات المتحدة. أكثر من ذلك، قاتلت كلٌّ من إسرائيل والولايات المتحدة ضد الاستعمار البريطاني، ومارستا في الآن ذاته سياسات استعمارية ضد الشعوب الأصلية. وأخيراً أقول بوجود تناظر بنيوي ثلاثي الأطراف، بموجبه يمثل الفلسطينيون «الهنود» الأصليين في الخطاب الأوروبي - اسرائيلي، في حين أن السفارديم - وهم اليد العاملة الرخيصة المستوردة - يشكلون «سود» إسرائيل. (وعلى سبيل المثال، استمدت حركة «الفهود السود الاسرائيليين» اسمها من الحركة الأميركية المعروفة، فنسفت أسطورة «البوتقة» حين أظهرت أن إسرائيل تتألف من شعبين: شعب أبيض وشعب أسود). والرفض الفلسطيني الجلي للقيام بدور «الهنود» المحتومين بالانتقال إلى أطراف حكاية «الغرب الثاني» تشهد على وجود حكاية بديلة. وأما القصة السفاردية فإن أوانها سيحين.



نقاشات العام ١٩٩٢ حول طرد اليهود جلبت موضوع «اليهودي» «الثاني»، وقوت الفكرة الضالة حول «شعب واحد» اتحد من جديد في وطنه القديم. ولكن اليهود في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا عاشوا في العالم الاسلامي حياة مستقرة «غير تائهة». والسفارديم تنقلوا في أرجاء آسيا وأفريقيا والمتوسط لأغراض تجارية ودينية أو علمية، وليس لأسباب ذات صلة بتعرضهم للإضطهاد. ومن المفارقة أن الترحيل الرئيسي وقع في السنوات الراهنة حين شرّك ورّحل اليهود العرب بسبب التعاون بين إسرائيل وبعض الحكومات العربية في ظلّ تنسيق مارسته القوى الاستعمارية الغربية، التي أطلقت على حلّ «قضية فلسطين» اسم «التبادل السكاني»<sup>(١٩)</sup>. (وأن لا يُسال الفلسطينيون أو اليهود العرب عما إذا كانوا يودّون المبادلة بالفعل، هي حكاية أخرى غطية في تواريخ تهجئة العالم الثالث)، والسفارديم الذين نجحوا في مغادرة إسرائيل، غالباً في إطار ردّ فعل (غير مباشر) على العنصرية المشرّعة هناك، اقتلعوا أنفسهم من جذورهم ثانية، وهذه المرة صوب الولايات المتحدة وأوروبا وأميركا اللاتينية. وفي إنعطافة تاريخية مباغتة، فإن من المحرمات القصوى أن يُسمح لليهود الشرق الأوسط بالسفر إلى البلدان العربية الاسلامية حيث أصولهم، دُع جانباً أن يتخيّلوا أمر العودة إليها<sup>(٢٠)</sup>.

وصلات المواطنة بين يهود الشرق الأوسط والمسلمين هي تذكرة شائكة بالشخصية الشرق أوسطية لغالبية اليهود في إسرائيل اليوم. وليس من المدهش أن وقائع الذكرى الخمسمئة، كما جرت في الشرق الأوسط والأميركيتين، ركزت على إسبانية الثقافة السفاردية (خصوصاً اللغة والموسيقى ذات الأصول الإسبانية - عبرية Ladino أو اليهودية - الإسبانية)، وهمّشت حقيقة أن اليهود في إيبيريا شكّلوا جزءاً من ثقافة يهودية - اسلامية لشمال أفريقيا، والشرق الأوسط، والجزء البلقاني الأوروبي من الإمبراطورية العثمانية، ومعظم النصوص السفاردية، في الفلسفة واللغة والشعر والطب، كُتبت باللغة العربية

وعكست تأثيرات إسلامية مميزة، فضلاً عن حسن قوي يهودية ثقافية يهودية - إسلامية. ويهود إيبيريا جاؤوا من الشرق الأوسط - بعضهم مع الرومان وغالبيتهم مع المسلمين - وعادوا إلى الشرق الأوسط فراراً من محاكم التفتيش. وأكثر من ٧٠٪ عادوا إلى مناطق الإمبراطورية العثمانية، في حين توجه الباقون إلى أوروبا الغربية والأميركيتين<sup>(٣١)</sup>. وهكذا فإن الكتابات التاريخية التي تتحدث عن ثقافة يهودية جامعة، هي غالباً الكتابات ذاتها التي تتحدث عن «العرب ضد اليهود» دون الاعتراف بالوجود اليهودي - العربي، وفي ذلك تشابهت الكتابات التاريخية العربية مع المقولات الصهيونية في عدم النظر بعمق إلى ثقافة وهوية اليهود - العرب، سواء في العالم العربي أو في إسرائيل نفسها بعدئذ. وإن محور بُعد السفارديم - مزراحيم (الشرقيين) كان مسألة حاسمة في المنظور الصهيوني، ما دامت الحالة الشرق أوسطية لليهود السفارديم تشكل في طبيعة التعريفات المعطاة لحود المشروع القومي الأورو - إسرائيلي. ولقد انتهت إسرائيل الأوروبية إلى وضع عائق يكون فيه «شرقيوها» أصحاب روابط ثقافية وتاريخية أقرب إلى العدو المفترض - أي «العربي» - من اليهود الأشكنازي الذين يتوجب أن يندمجوا معهم في مواطنة واحدة.

والتحريم الذي يكتنف عروية تاريخ السفارديم وثقافتهم يتضح بجلاء في الهجمات الأكاديمية والصحافية التي يتعرض لها المثقفون السفارديم الذين يرفضون تعريف أنفسهم كإسرائيليين، والذين يجروون على تأكيد عرويتهم في المحافل العامة<sup>(٣٢)</sup>. والقلق الأشكنازي من هوية السفاردي - مزراحي (والتي يعرب عنها اليمين مثل «اليسار») تؤكد على أن اليهود السفارديم مثلوا كياناً إشكالياً أمام الهيمنة الأورو - إسرائيلية. ورغم أن الصهيونية تقوض السفارديم والأشكنازيم لتضعهما في مقولة واحدة لـ «شعب واحد»، فإن الاختلاف السفاردي زعزع المزاعم الصهيونية حول تمثيل شعب يهودي واحد، لا يُعد بخلفية دينية مشتركة فحسب، بل بمواطنة مشتركة أيضاً. والروابط الثقافية والتاريخية القوية التي تجمع بين يهود الشرق الأوسط والعالم العربي - المسلم، وهي أقوى من تلك التي تجمعهم مع اليهود الأوروبيين في أكثر من اعتبار، تهدد مفهوم الأمة المتجانسة الذي نهضت عليه الحركات القومية الأوروبية. ولأنهم جزء تكويني من طبوغرافية ولغة وثقافة وتاريخ الشرق الأوسط، فإن السفارديم هددوا أيضاً صورة الذات الأورو - إسرائيلية، تلك التي ترى في نفسها توسيعاً لنطاق أوروبا «في» الشرق الأوسط، وليس انتماء «إلى» الشرق الأوسط. ويسبب الخشية من تعدي «الشرق» على «الغرب» حاولت المؤسسة الإسرائيلية قمع شرق أوسطية اليهود السفارديم كجزء من محاولة غرسة الأمة الإسرائيلية ورسم حدود واضحة للهوية بين اليهود كفريين والعرب كشرقيين. وللمرة الأولى في تاريخهم وضع اليهود العرب أمام الاختيار بين العروبة المناهضة للصهيونية أو اليهودية المساندة للصهيونية<sup>(٣٣)</sup>. ولقد ميزت إسرائيل بين الشرق «الشرير» (أي العربي المسلم) و «الشرق الحثير» (أي اليهودي العربي)، فألت على نفسها «تطهير» اليهود العرب من عرويتهم وتخليصهم من «المخاطبة الأولى» المتمثلة في الانتماء إلى الشرق، وهذه الصياغة لمفهومي «الشرق» و «الغرب» لها عواقبها في عصر «اتفاقيات السلام» هذا، ما دامت تتفادى القضية الموروثة الخاصة بغالبية السكان في إسرائيل: الانتماء إلى الشرق الأوسط، ووجود

فلسطينيين إسرائيليين، ويهود شرقيين، ذلك لأن السلام كما يُعرف الآن لا ينطوي على ديمقراطية حقبة بمصطلح التمثيل الحق لهذه الفئات السكانية، ومصطلح تبديل التوجهات التربوية والثقافية والسياسية داخل إسرائيل.

ترجمة: صبحي حديدي

هوامش:-

د. إيللا شوحات Ella Shohat أستاذة الدراسات الثقافية ودراسات المرأة في جامعة مدينة نيويورك CUNY، ومديرة برنامج الدراسات السينمائية في Staten Island. صدر لها كتابان بالانكليزية: «السينما الاسرائيلية: الشرق/ الغرب وسياسة التمثيل»، منشورات جامعة تكساس، ١٩٨٩؛ «مركزية أوروبية غائلة: التعددية الثقافية ووسائل الإعلام» (بالاشتراك مع روبرت ستام). منشورات وارنلدج، ١٩٩٤. ويجدر بالذكر أن شوحات يهودية من أصل عراقي، وقد سُجنت في إسرائيل بسبب رفضها أداء الخدمة الإلزامية في الجيش الاسرائيلي. وتردّ شوحات الإشارة إلى أن هذه المقالة، التي خُصّت بها «الكرمل» وترجمها عن الانكليزية، تعتمد في بعض أفكارها على مقالتين سابقتين نشرتهما في Third Text و Middle East Report بمناسبة الذكرى الـ ٥٠٠ لرحلة كريستوفر كولومبوس وسقوط غرناطة.

(١) كما يقهسه جان كرميبي:

"1492: Le Choc des Cultures et l'Evangelization du Monde," Dossiers de l'episcopat Français, No.

14 (October 1990).

Charles Duff, The Truth about Columbus (New York: Random House, 1936). (٢)

(٣) يطرّح جان بيجرز نقطة أكثر تعميماً، مفادها أن العديد من موضوعات الإمبريالية الأوروبية تعود بجذورها إلى سوابق أوروبية ومتوسطية. وهكذا فإن موضوعة الحضارة مقابل البربرية نُقلت من العصرين الإغريقي والروماني، وأن موضوعة المسيحية مقابل الوثنية كانت مفتاح التوسع الأوروبي الذي بلغ ذروته في الحروب الصليبية، وأن الموضوعة المسيحية حول «المهمة» انبجعت في فكرة «المدنية» فأعطت مفهوم «المهمة التبشيرية». أنظر: Pieterse, Empire and Emancipation (London: Pluto, 1990).

Jan Carew, Fulcrums of Change: Origins of Racism in the Americas and Other Essays (Trenton: (٤)

Africa World Press, 1988).

(٥) وبالمثل كان أبناء الأقوام الأصلية في الأمريكتين لا يتمتعون بحماية العرش لهم من المذابح إلا إذا اعتلوا إلى المسيحية. (٦) الإلتراض القاتل أن الشعوب الأصلية ليس لها رب تعبد أصبح ذريعة لاستعبادها وسلبها. وفي الوقت الذي كُثُر فيه اليهود والمسلمون، تعرّضت الأقوام الأصلية للإتهام بعبادة الشيطان. والفظائع الوحشية التي ارتكبتها المسيحية الرسمية بحق اليهود والمسلمين يتوجب أن تُرى ضمن الإستمرارية ذاتها لعمليات إجبار الأقوام الأصلية في الأمريكتين على الإحتنا وإدعاء الرلاء للكاتوليكية.

Pat Kossan, "Jewish roots of Hispanics delicate topic", The Phoenix Gazette, Tuesday, April 14, (٧)

1992, section C.

(٨) هم الموريسكيون المهتدون إلى المسيحية.

(٩) كانت الثقافة المسلمة الإسبانية في إسبانيا المسيحية تستخدم اللغة الإسبانية في التعبير، مثلها مثل الثقافة اليهودية السفاردية.

(١٠) أنظر على سبيل المثال:

W. Montgomery Watt and Pierre Cachia, A. History of Islamic Spain (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1977); James T. Monroe, Hispano - Arabic Poetry (Berkeley: University of California Press, 1974).

(١١) هذه الصورة المعبرة عن القمع والاحتقار تحمل حقيقة أن يهود الإسلام - وهم أقلية بين العديد من الجماعات الأخرى الدينية والإثنية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا - عاشوا براحة نسبية ضمن المجتمع العربي - الإسلامي.

(١٢) من أجل تحليل أكثر تعمقاً للتاريخ اليهودي، أنظر مثلاً:

Han Halcvl, A History of the Jews: Ancient and Modern (London: Zed Books, 1987).

Ella Shohat, "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims," Social Text, 19/20 (Fall 1988).

(١٤) من أجل المزيد حول مسألة الشرق والغرب في الخطاب الصهيوني، أنظر:

Ella Shohat, Israeli Cinema: East/ West and the Politics of Representation (Austin: University of Texas Press, 1989).

Maxime Rodinson, Israel: A Colonial - Settler State? Translated by David Thorstad. (١٥) NY: Monad Press, 1973.

Yoseff Meir, Hatnua haTzionit veYchudai Temcan (The Zionist Movement and the Jews of (١٦) Yemmen), (Tel Aviv: Sifriat Afikim, 1982); G. N. Giladi, Discord in Zion: Conflict Between Ashkenazi and Sephardi Jews in Israel, (London: Scorpion, Publishing, 1990).

(١٧) استخدم العبارة أوائل مهنتسي تهجير اليهود من العالم العربي، مثل شمرئيل فافنيلي، أنظر:

Yoseff Meir, The Zionist Movement and the Jews of Yemmen.

(١٨) من أجل مناقشة إضافية للإستعمارات الجنسية والخطاب الاستعماري، أنظر:

Ella Shohat, "Imaging Terra Incognita: The Disciplinary Gaze of Empire," Public Culture, Vol. 3, No. 2 (Spring, 1991).

(١٩) أنظر مثلاً:

Abbas Shibliak, The Lure of Zion: The Case of Iraqi Jews, (London: Al saqi, 1986); Gideon Giladi, Discord in Zion; Naim Giladi, Ben Gurion's Scandals: How the Haganah and the Mossad Eliminated Jews. (New York: Glilit, 1992).

(٢٠) على سبيل المثال حين كتب شمعون بلاص رواية تتحدث جزئياً عن يهودي عراقي بقي في العراق بعد انتقال جاليته واهتدى إلى الإسلام، هوجم بعنف وجرى الخلط بين شخصية البطل والنزف، في محاولة عاجلة لفرض الرقابة على المخيلة.

(٢١) لا حاجة للقول بأن معظم التعبير الثقافي في العالم العربي لم يكن باللغة الإسبانية-عبرية. ومن العجيب، في الواقع، أن هذا

التمثيل الخاطيء للتاريخ السفاردي دفع باراثي مخرجي إلى أن يجعل بطله اليهودي ألفي يهودا (في رواية «الرسيط») يقول: كنا في بغداد العتيقة نستخدم شكلاً من أشكال اللغة الإسبانية! (٢٢) ومنها الهجوم على الكاتب العراقي - الاسرائيلي شمعون بلاص بعد نشر روايته «وهو آخر» وعلى شخصياً بعد صدور الطبعة العربية من كتابي «السينما الاسرائيلية: التاريخ والإيديولوجيا». (٢٣) من أجل المزيد عن الهوية السفاردية، أنظر:

Ella Shohat, "Sephadim in Israel"; Shohat, Israeli Cinema; Ammiel Alcalay, Ater Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

## سعد الله ونوس : النص والموت

### سعد الله ونوس وصورة سيزيف

#### فصل دراج

قبل رحيله بعام ونيف، وفي كلمته في يوم المسرح العالمي، قال سعد الله ونوس بجملة متعددة الظلال : «إنه محكوم علينا بالأمل». كان سجين الأمل، في جملة طليقة / محاصرة، يعبر عن مصائره الذاتية وأحوال من وقع عليهم الاضطهاد وعن «عالم جديد» تلتهم فيه جيوش الظلام سهول النور. كانت الجملة، في مراهاها المتجاوزة، تعرب عن «وعي تعمس» وتقف منتصبه القائمة ولامعة العينين، تحدث عن مكر المقارقة ومأساة الوعي الإنساني النبيل وبطولته. فـ «سجين الأمل» يحتضن شعاع الشمس المنتظر وقيود السجن في آن، و«المحكوم عليه بالتفاؤل» يعاني من أثر القيود، من حديد كانت أم من شعاع واهن تخطئه العين ولا يلمس الأصابع. يظل المحكوم عليه مع عزلته المتسائلة، يحاور العزلة ويعتب على الحكم، وابتلع الحكم والعزلة ويخرج على الناس سوتاً. وعن ذاك السواء المنظوي على اعوجاج غير مرغوب تصدر بطولة مغمسة بالكآبة. وكان سعد الله يحمل البطولة والكآبة ويواجه المرض متفانلاً.

كان سعد الله، وقد حاصره المرض، يردّ الحصار بقوة الروح ويواجه أطيايف الموت بتدقيق الأحلام الذي لا ينتهي، منتظراً ما هو قريب من المعجزة، وخالقاً إرادة جديدة تحتقب المعجز والمألوف معاً. ومن أحلام متطايرة، تأتي مع الفجر وتلوذ ليلاً بالفرار، استولد ونوس «الحكم بالتفاؤل»، إذ على المريض أن يصاحب جسده المريض، فإن أرهقته الصلبة الثقيلة خلع جسده واكتفى بغطاء الروح. وكان في الغطاء الذي لا يُرى ما يُدْفىء المريض ويُعيد للصوت المبحوح نبرته السوية، وكان فيه ما يوقظ اليبدين والعينين وشهوة القراءة ومصاحبة الكتب واستقبال الأفكار المتعددة.

لم تكن أيام «المحكوم عليه بالأمل» إلا ذاك الصراع الصاخب بين جسد تواطأ مع المرض وروح نزيهة أدمنت قتال المرض والأوبئة منذ زمن طويل، وأرتضت، قلقاً، بصحبة الأفكار العادلة. في

مسرحيته «مأساة بائع الدبس الفقير»، التي سطرها في بدايات كتابته، يحدث سعد عن فقير انتهكه ظلم الأيام وداسته أقدام البشر إلى أن استحال إلى «لطح سائل مصقر يقع الأسفلت». وستعيد كتابات سعد هذه الصرخة الحارقة، بعد ربع قرن من الزمن، في مسرحية «يوم من زماننا»، حيث يغادر الإنسان المتقهور العالم صارخاً: «ما أشد وحشة هذا العالم». وقد يلود سعد بملكمة الروح وأقاليم الإرادة ويطلق صرخة مروعة في مسرحيته ما قبل الأخيرة: «ملحمة الصراب»، حيث يموت الرائي كرباً وقهراً، لأن شعبه لا يريد أن يرى الحراب الذي يراه: «أخبرنا أن الزرقاء قالت لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكناً أن تبصر في البعيد شمساً تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل». والذي لم تتواطأ روحه مع الأقدام الوحشية وسارقي الفرح وقاتلي القلوب البصيرة يتواطأ جسده مع المرض تاركاً الروح في «معركة غير ميؤوس منها»، لأن انتصار الروح يتعين بمساحة المقاومة، بعيداً عن حسابات الهزيمة والنصر المبذولة.

ولعل سعد، الذي ما فصل يوماً بين الكتابة والمعركة، كان يستدفيء بأرواح جميع الذين دافع عنهم، وهو يدفع عنه مرضاً كاسراً لا يرحم. كان يستظل بأشواق الإنسان المستباح الذي حلم بموت كريم وبأحلام المدرس الذي يحاور عبد الرحمن الكواكبي، وهو يحاور تلميذة بريئة لم يغتصبها الفقر ويبعث بها الحرمان وبأطياف فلسطيني مضيق يسير مجللاً بالضباب والأقنعة في «منمنمات تاريخية»، كما لو كان تبحرولنك، الذي اجتاحت دمشق مرة، قد عثر على من يجلد حرائقه في بيروت، بعد قرون. غير أن المرض كان يختلس الظلال المتأززة ويدفع بالجسد المريض إلى عري المعاناة ويشد وثاق المرض المتمركز إلى سرير الأسى. وفي زمن يقترب فيه المريض من بوابة الموت وأبواب الصمت النهائي. يدخل المريض في دورة من المحيم جديدة، فلا يخرج الصوت المعالج إلا صدى، وتنصاع القدمان إلى مشيئة المرض ويزجر القم الطعام ولا ترى العين ما شاءت أن ترى وتنهر اليد صاحبا إن هجس بالحركة.... كل شيء هناك، صمت المريض وغيطة المرض وأستلة خائفة لا تزحزح من ثقل الصمت شيئاً... ويكون «موت عابر» ورحيل إلى المجهول منقوص وصمت يتمرد على الصمت ويسترجع الكلام ويدّاهنة تلمي حنونة أحوال صاحبا وصوت موزع على الهمس وشبه الابتسام ومشية ملفزة تتوزع على المرض وسعد المريض وسعد الذي عرفناه يوماً.

ويكون على من حدث عن «التفاؤل المر» أن يصحو من غفوة قسرية، وأن يستعيد صوته المبحوح من جيوب المرض، وأن يوقظ العقل واليدنين والأحلام والأقلام والسطور المختصرة التي تنتظر قامتها المديدة المكتوبة القادمة. يكون على من اكتفى بمناق الماء طويلاً، بعد أن منع عنه المرض «ترف مضغ الطعام»، أن يذهب إلى الورق والحبر وتأمل «الزمن الذي كان» لأن ما تلاه من الأزمنة أخذ شكل الخديعة. ففي الزمن الذي كان، كان يبدو ما سيكون طويلاً، فيه ما يكفي لكتابة المسرحيات كلها، وفيه ما يكفي لاستنطاق التاريخ المخادع وتحسين الكتابة. وفي الزمن الذي كان، كانت قطوف الأمل يانعة وما على اليد المستريحة إلا أن تقطفها. وفي الزمن الذي كان، كان نهر التاريخ يبدو سائراً إلى مصبه الذهبي، إذ الاستغلال والاضطهاد والتبعية أطياف سوداء أرقت العقل المتفائل لحظة ثم انطوت. لكن ما سيكون كشف عن الوهم الذي كان، الذي استقر في العقل مستريحاً وأراحه من عبء



الأسئلة ومطاردة الإجابات : «لجأنا ومنذ عام ١٩٤٨ إلى آليات لاهوتية وبدائية في مواجهتنا لإسرائيل. ألقينا عليها «الحرام»، ونفيناها إلى درك «الرجس»، ورثينا تعاملنا مع هذا العدو الواقعي والملموس على أسس طقوسية وشعائرية. إذ يكفي أن نتجاهلها، وألا نمسّها، وألا نعترف عنها شيئاً، وأن نحرص على سجن وجودها في «المحرّم»، حتى نهزمها، ونتخطى هذا الشر العابر الذي ألم بنا. لم نضع الصراع على صعيد تاريخي سياسي ديناميكي، وإنما اكتفينا بالجلوس في ظل عداوتنا الساكنة منتظرين معجزة سحرية يقدمها زعيم أو جيش لا يعرف شيئاً عن عدوه».<sup>(١)</sup>

ولعل الانزياح بين الصيغ الأيديولوجية ومكر التاريخ، كما الفرق بين أحلام الزمن المعافى وكوابيس المرض اللا متوقع، هو الذي دفع بالمبدع السوري إلى أن يقف فوق أطلال الجسد والأحلام، كي يستأصل من الذاكرة أمراض القياسات الحاطنة، كما لو كان مرض الجسد مناسبة لتوليد ذاكرة جديدة مبرأة من الحمول والحكم الفاسد والمرض. وعن الجدل الغريب بين جسد يتداعى وذاكرة تزداد صحة صدرت مسرحيته الأخيرة : «الأيام المخمورة»، التي تهيل التراب على اليقين وتحترف بالشك والأسئلة المجزوءة. ترجع المسرحية إلى أزمنة الخيبة العربية في مصادرها القريبة، التي جاءت بهم الحداثة ويحدث الحداثة الحقيقية في غياهب السجون، واستولدت استقلالاً شكلياً يذهب الاستقلال الحقيقي في مياه البلاغة، وصقلت لمستقبل قادم يتد الأزمّة كلها في مصالح السلطة التابعة. بل أن المسرحية لا تهجو المسار العربي الحديث إلا لتهجو فيه أقدار الوعي العربي الذي ادّعى الحداثة وبالغ في احتضان الحرية حتى خنقها، وأوغل في احتضان المحبوب حتى كسّر عظامه.

كان على سعد، وهو في زمن المرض، أن يتأمل زمن الروح والفكر والوعي الماروغ، وأن يستقدم كل الأزمنة التي هجس بها، قبل أن يداهم المرض. كان عليه أن يستدعي ما شاء من الأسئلة، وأن يأخذ بيدها، أو تمسك بيده، فوق مسرح غريب، قوامه جسد يتداعى وروح سليمة وصراع لا رحمة فيه بين الطرفين. مسرح غريب صمته كلام وكلامه أقرب إلى الصمت، وصوته إضاءة وإضاءة باردة تكشف الأشباح وتحجب من يطارد الأشباح. وفوق هذا المسرح، كان سعد يمشي، يحمل جسده فوق روحه ويحمل جسده المحمول زجاجة ماء أليفة، والماء يصل إلى الروح العطشى رذاذاً، لا يمتها بالارتواء بل براحة وجود الماء على مصافة قريبة.

كان في المبدع المريض ما يحمل جسده وكان في جسده ما يحمل زجاجة ماء مألوفة وكان في الزجاجة سر التفاؤل المر، الذي يحدث عن نبع أكيد وراء صحراء شاسعة وأكيدة أيضاً. فوق مسرح يتوزع على المعقول واللامعقول معاً، كان سعد يرفع يداً متباطئة، بين اللحظة والأخرى، ويدفع بها إلى زجاجة ماء، ترطب فماً حمل إليه المرض الجفاف وعطشاً لا ينقضي. وكان على فم المريض، الذي جفقه المرض، أن يرتاح إلى اليد الواهنة وهي لا تبتعد عن زجاجة الماء إلا لتقترب منها، وكان على اليد أن تنتظر أوامر الجسد المنهك الذي يعالجها، وكان على الجسد أن يتكىء على نبع الماء المنبجس من التفاؤل المر ودقات الإرادة.

كان سعد، مع حوائجه البسيطة، حيث ارتضى له المرض أن يكون : اللباس المنزلي الذي اختاره المرض ومشية متناقلة وابتسامة تخذلها الشفتان، أحياناً، فتمتعين بوميض العينين وكرم اليدين

واختلاجات الوجه الشاحب. وروء سعد المريض كان يقف سعد آخر، يضبط إيقاع الكتابة ليلاً وعلى في ساعات النهار ما هجس به في مسافات الليل. وتأتي «متمنعات تاريخية»، كي تعقبها بعد أربعين يوماً «طقوس التحولات والإشارات»، وبعد أيام تولد «يوم من هذا الزمان» و«أحلام شقية».... ويعود المرض كاسحاً يعبث بالأوراق ويحتاج مسافات الليل وأمد النهار، فإن استجمع المريض بقايا جسده ورطب أوتار الخنجره عكف على «ملحمة السراب» وبدأ يهجس في آخر ما كتب «الأيام المخمورة».

وقد يبدو تواتر الكتابة مطاردة لأشباح الموت المتوارية في صفحات الكتب وثنايا القميص ورموش العين الواهنة قبل أن تغفو. وقد يبدو لعبة مؤسسية غايتها تخزيق وقت بارد الملمس وحامض المذاق، كما لو كانت الكتابة دواء سحرياً يضاف إلى أدوية المريض المتعددة الأخرى. لكن سعد، الذي يميز بين الأدب المسؤول وعطاري الكتابة، يكتب ما اعتاد أن يكتب ويستأنف مشروعا كتابياً لا تساهل فيه، كما لو كان للكتابة زمنها الخاص، الذي لا يمثل إلى مرارة الدواء وتوجعات المريض. بقي سعد الكاتب في زمن الكتابة، يُعيد تقويم ما كتب ويسائل كتابة سبقت في زمن انقضى ويطارد تجربة منقضية يفتش في جنباتها عن مواقع الصحة وأمكنة الخطأ. يقول في مقابلة، بعد أن أنهى مسرحية «طقوس الإشارات...»: «أعتقد أنني أكتب لكي أمتحن الصواب، وأفتش عنه. هذا يعني أن الكتابة ليست تلقين صواب جاهز ومعطى، بل هي محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهَيء الأذهان لاستكشاف الصواب، أو تتأمل الإشكالية التي طرحها...»<sup>(٣)</sup>

بقي سعد، المحكوم عليه بالتفاؤل، داخل إشكالية الكتابة، لا يخلط بين الدواء المرّ ومقولات المعرفة، كان فعل الكتابة هو الأمل الوامض الذي يجعل سجن المرض محتملاً، بل مؤزماً، أو كأن في فعل الكتابة أطياف معجزة تعيد تعريف مقولات الحياة، فيكون في الصحة المبذولة أشياء من المرض، ويكون في تربة المرض بذور عافية محمّسة. لا شيء كما كان ولا شيء سيكون كما يجب أن يكون، فقبضة الأمرئي ملتبسة، يجتاحها ظلام كأنه نور ويفشها نور يستقدم أمواج الظلام. وسعد بين الأفكار والأطياف والأوراق والتماعة عين ترثي موضوعاً لا تعرفه تماماً. فلا التفاؤل مأمون الجانب وواضح النبرة ولا التشاؤم يدخل في ملابسه المألوفة، ولا الانتصار يرضي بتعريفه القديم وليس للهزيمة معنى على الإطلاق. وما الإنسان، بالمعنى النبيل، إلا معركة الضيقة في أيامه الضيقة وأحلامه التي لا تنتهي، وما الإنسان إلا الصخرة التي يحملها فوق تربة رجاجة مغمورة بالضبباب، فلا مكان للمرأة تفصح عن الوجه المتعب ولا مكان ليد تتقرى حجم الصخرة وألوانها. عماء في عماء إلا من نور البصيرة المأخوذة بتايعة المعركة ومجمل الصخرة، دون انتظار مكافأة أو كأس من الماء. يقول المبدع الجميل الذي مضى: «إن المثقف الوطني يعيش اليوم مفارقة كئيبة. ففي الوقت الذي يهتمش فيه، والتمهيش يتم على صعيدين متداخلين ومتساوقين، أحدهما كوني وثانيهما محلي، فإنه يجد نفسه مطالباً بهجمات زادت جسامة وتعقيداً. وهو يعلم أن إمكانياته تتضاءل يوماً بعد يوم أمام موج التفاهة الذي تدفعه الرأسمالية «الظافرة» كي يتغلغل في كل زوايا العمورة، وأمام آلة القمع المركبة (غياب الديمقراطية، الفقر، الأمية، طغيان الإعلام وهزاله) التي تنتصب في بلاده. ومع هذا،

فإن عليه كسيزيف أن يحمل هذه الصخرة وأن يتسلق الجبل. وهو محكوم بأن يحمل الصخرة، ومحكوم بالألأ يتوقع - ولا سيما في هذه الأيام الكسيفة - أي تعويض. ينبغي أن يقبل هامشيته، وأن يواصل عمله. ليكن شاهداً أو ليكن خميرة، ليكن صوتاً صارخاً في البرية أو ليكن إرهاباً، فالهم هو ألا تساوره الأوهام حول دوره، وألا يغفل، ويترك الهزيمة تتسلل وتهزم وعيه. وإذن فلنحمل هذه الصخرة... ولنواصل...»<sup>(١٣)</sup>

ولقد حمل سعد الله وثوس صخرته حتى الرمق الأخير، فمارس ما كتب وكتب ما مارس، وكان مبدعاً وصادقاً في الحالتين. يقول مثل أفريقي : «حين يغيب الموت عجوزاً تغيب معه مكتبة عامرة». وخلف سعد الله وراءه مكتبة وطنية مبدعة حين رحل، وقد جاوز الخمسين بسنوات.

#### إشارات :

١ - سعد الله وثوس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص : ٦٩٢.

٢ - المرجع السابق ص : ٦٨٧.

٣ - المرجع السابق ص : ٥٨١.

سعد الله ونوس :  
النص والموت

## قراءة في مسرحية الأيام المخمورة

ساري إلياس

إذا كانت «الأيام المخمورة» - مسرحية سعد الله ونوس الجديدة - بعالمها تشكل استمرارية لما سبقها، فإنها يمكن أن تعتبر أيضاً بداية محطة جديدة في الكتابة بالنسبة للمسرح العربي، فيها يتم التوقف عند أساسيات الكتابة المسرحية ومكوناتها، ويعاد النظر بالبدييات. والكتابة بحد ذاتها تُطرح كموضوع بحث وإشكالية، بغض النظر عن المضمون الذي تقدمه. من ناحية أخرى فإن مضمون المسرحية لا يمكن أن يُقرأ بشكل متكامل إلا ضمن لعبة الكتابة هذه. الجديد هنا يكمن في محاولة تعميق البحث المسرحي، وإمكانيات التعبير في المسرح، بحيث تصبح إشكالية الكتابة مجالاً لطرح قضايا إنسانية وذاتية، ومحاولة سبر علاقتها بالسياق الذي تتم فيه. وهذا الجديد يبرز على مستوى الكتابة أساساً في نقطتين هما كيفية التعامل مع البنية الدرامية، وكيفية بناء الشخصية المسرحية. تأتي هذه المسرحية كإضافة نوعية للمنحى الخاص الذي بدأ مع مسرحية «الجراد»، وهي من فترة البدايات، وتطور بعد ذلك مع «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية» وغيرها من مسرحيات المرحلة الأخيرة، وهو خط في الكتابة يتبنى الهم الإنساني والذاتي، عبر إبراز الهواجس الشخصية والجماعية، وهو موجود في مسار عالم الكتابة بشكل مواز تماماً للمسرحيات ذات الطابع السياسي - الأيديولوجي الذي ميّز مسرح سعد الله ونوس لفترة طويلة. هذه المسرحية تدخل تماماً ضمن الخط الذاتي / الإنساني، ولكنها في الوقت نفسه يمكن أن تعتبر تنويعاً له، عبر محاولة دمج الخاص بالعام والبحث في تشابههما وتوازيهما.

هذا الاتجاه في الكتابة يدعم ويطور تياراً في المسرح العربي، بدأ منذ الستينيات من هذا القرن، وكان محطة هامة في البحث في خصوصية المسرح العربي الذي حاول أن يجد لنفسه فريدة عبر تبني منطق الحكاية في المسرح. وتكمن أهمية المسرحية من حيث الكتابة، في التساؤل الذي تفرضه حول

ماهية الدرامي والسرد في المسرح، وفي طرح الحكاية كإشكالية للبحث، وإعادة النظر بوضعها في المسرح، وكذلك في تخطي فكرة فصل الأجناس الأدبية التي أخذها الأدب العربي عن الغرب. ما هي الحكاية؟ ومن يحكيها؟ وكيف يحكيها؟ أسئلة بديهية يطرحها النص وتصب هنا في عمق العملية المسرحية من كتابة وموضوع وعرض. ذلك أن هذه الأسئلة تسمح للكاتب بأن يلامس مواضيع عديدة، منها وضع الحكاية في الواقع وفي المسرح، وكذلك فكرة كيف نقرأ أو كيف نفهم الحكاية، وكيف يتم تناقل أحداث الحكاية أو سردها عبر الزمن. هذه الأسئلة البسيطة توصلنا إلى موضوع جوهري ألا وهو وجهة النظر، أو الزاوية التي نرى من خلالها الأمور.

تطرح المسرحية أيضاً العلاقة بين الخاص والعام، عبر عملية مركبة تقوم على تفتيت مكونات الحكاية إلى جزئيات أولية، هي الأحداث التي تمت في الماضي، ثم محاولة جمع هذه الأجزاء في حاضر بعيد عنها زمنياً، ولكنه ليس بالضرورة مختلفاً عنها. وهذا ما يعطي نوعاً من التراكم الزمني، بين زمن البحث والقص وزمن الحدث، الذي يُعرض في الماضي الذي تم فيه، أي سياقه الجغرافي والتاريخي. والحكاية هنا تتوضع في زمن مفصلي هو زمن انتقالي بين مرحلتين تاريخيتين، مما يسمح بطرح مختلف المواقف وانعكاسها على الحاضر المعاش، انطلاقاً من هذا السياق.

وأظن أن هذه الأسئلة هي قديم / جديد سعد الله ونوس. فإذا كانت تبدو هذه الأسئلة موجودة في عالم ونوس الإبداع منذ زمن، فإن الإجابة عليها تبدو أكثر دقة وأقل حدة في هذا النص، وهذا ما يجعلها أقرب إلى الواقع وأكثر مصداقية.

عندما كان سعد الله ونوس يكتب نص «الأيام المخمورة»، وقد تقاطعت الكتابة مع الحوارات التي كنا نجرها... سألته عن المسرحية التي يكتبها في محاولة مني لالتقاط الهاجس المباشر الذي يؤثر في عملية الكتابة:

- سأتوقف هنا... إسأليني.

- لا أريد أن أسأل عن المذكرات... أريد أن أسألك عن المسرحية التي تكتبها الآن. هل أنت مستعد لأن تحكي عما تكتبه؟ ما رأيك به، أو لنقل ما هو شعورك تجاه المسرحية التي تكتبها الآن؟

- أنا متردد، أحياناً أراه عملاً متردباً وأحياناً.. ما هو السؤال بالتحديد؟

- أنت الآن في حالة الكتابة، هل أنت مشغول بعملية الكتابة بعد ذاتها، أم بالموضوع الذي تطرحه عبر المسرحية؟

- هذه هي خصوصية الكتابة للمسرح بالنسبة لي. إنني أفكر بالمسرح وبالموضوع الذي أكتبه. إن أية كتابة للمسرح هي، دائماً، هذان الشيطانان المتلازمان للزمان اللذان سبق وتكلمنا كثيراً عنهما وهما: مضمون وموضوع المسرحية من جهة، وإعادة نظر في المسرح ذاته كأداة تعبير أو كجنس أدبي وفني، من جهة أخرى. لا بد أنك لاحظت، خلال أحاديثنا الطويلة، إلى أي حد يشكل المسرح كبنية هائجة بالنسبة لي. وأنا غالباً ما أشعر أن هذه البنية التي سبق واستخدمتها سابقاً، قد استنفدت، وأني لم أعد قادراً على تكرارها أو استعادتها. إن نجاح المهمة، بطبيعة الحال، يتوقف على التجانس بين الرؤية التي تحملها المسرحية، والبنية الجديدة التي يقترحها أو يلجأ إليها الكاتب. في عملي الجديد،

هناك محاولة لنسف شكل ما من أشكال المسرح، وإغناء إمكانياته. هناك اعتماد كبير على أشكال متنوعة من السرد، بمعنى أن السرد لم يعد مجرد عنصر خارجي عن الحدث عبر راو أو حكواتي. - بمعنى أن السرد لم يعد قابلاً للحدث، وإغنا يدخل في صلب الرؤية المسرحية، وفي صلب عملية البناء؟

- تماماً، أصبح السرد هنا جزءاً من عمل الشخصية، أو حوارها أو تعبيرها عن نفسها. وهناك في النص مستويات عديدة من السرد. ولا أعلم إن كان هذا يغني المشاهدة المسرحية أو يلغوها. ولكنه، دون أدنى ريب، يعطي بنية مسرحية مختلفة عن البنية التي استخدمتها في مسرحي حتى الآن.

- هل تقصد البنية المبنية على الحوار أساساً؟  
- حتى الآن استخدمت الحوار واللغة والسرد. هنا استخدم مستويات من السرد، وفي الوقت نفسه استخدمت مستويات من الـ *démystification*. وسأحاول أن أجعل المعنى باللغة العربية. أظنه نوعاً من «كسر القدسية» مهما كان نوعها، وهذا من خلال عنصر فرجة شعبية وهي الأراجوز. والأراجوز في النص عنصر من خارج «أسرة العمل المسرحي»، أي من خارج أسرة الحكاية الأساسية. - هل يعطي هذا في نصك نوعاً من الـ «بارودي» *parodie* أي المحاكاة الساخرة؟ أم أن الأمر لا يصل إلى هذا الحد؟ لأنك تقصد فقط كسر تسلسل منطقي الأحداث؟ وتعطي نوعاً من لعبة المرايا بين الحدث الأساسي والحدث الآخر الذي يقدمه الأراجوز... كيف يدخل عنصر الفرجة هذا؟ ما هي الرؤية التي تطرحها عبره؟

- يبقى الأمر ضمن الإطار المجدي بالتأكيد، ولكن تتعدّل الرؤية. وأنا أستخدم الأراجوز دون التقيد بأصوله. وهو عنصر فرجة شعبية ونوع من المسرح الجوال. عنصر الفرجة هذا يتدخل في العمل في ثلاث محطات: يتدخل في المرة الأولى في نقاش، لنقل أنه أيديولوجي؛ وفي المرة الثانية يتدخل ليحكّي لنا حكاية موازية، وهي تبدو كحكاية واقعية، ولكنها تتقاطع مع الحكاية الأصلية لأنها تشكل، بصورة أو بأخرى، حافزاً لاتخاذ القرار بالنسبة لشخص متردد. ويعود ليتدخل مرة ثالثة في نهاية المسرحية فيبدأ بسرد حكاية المسرحية نفسها، وبذلك تبدو الحكاية التي تحكيها المسرحية حكاية مثل كل الحكايات. وفواصل الأراجوز يبدأ بسرد ثلاثة أسطر أو أربعة من الحكاية، ثم يعلن أن القصة التي يحكيها هي حكاية مثل أية حكاية.

- ما النتيجة العملية التي تبقي الوصول إليها عبر استخدام هذه التقنية؟  
- في هذا محاولة لفصل المسرح عن الواقع، وإغناء إمكانيات المسرح للتعبير عن هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيراً موازياً له.

- هل يكتفي القول أنك تجعل منه خطاباً حول الواقع، وليس تصويراً له؟  
- نعم.. فانا لا أسعى إلى محاكاة الواقع ولا إلى نقله. من هنا فإن الشخصيات في هذه المسرحية، ورغم أنها تصل أحياناً في بعض المواقف إلى حد الميلودراما، لا تقع في مطب الميلودراما. وكان البحث بالنسبة لي، هو الاجتهاد لجعل هذه المواقف باردة نوعاً ما، إما عبر اللغة أو عبر وسيلة تخفف من حدة الموقف.

- ألهذا استخدمت أسلوب قطع النص حتى لا تصل إلى التصاعد الدرامي؟  
 - ليس لدي فصول أو مشاهد، وليس هناك أي تقطيع تقليدي. هناك مشاهد أو مواقف متسلسلة، تتقطع بالسرد والأجزاء. في الكتب العربية القديمة كانوا يستخدمون في التأليف فقرات وكانوا يسمونها فصولاً، ولكنها لم تكن فصولاً بالمعنى الحديث. قد يكون هناك نوع من الترابط بين الفصول، ولكن قد يخطر للكاتب أن يقوم بنوع من الاستطراد ليقول فكرة لا علاقة لها مباشرة بالموضوع، وبما أنه لا يرتبط مباشرة بالموضوع الأساسي يمكن ربطه عبر التناظر أو التعاكس إلخ... وغير هذه العلاقة نصل إلى المعنى العام.

- أو إلى لا وعي الكاتب؟

- نعم، يتم ربطه بلا وعي الكاتب. وأنا أستخدم هذه البنية في كتابة العمل. وهذا شيء جديد بالنسبة لي، وهو إلى حد ما قطيع مع ما قبله.. وأنا لست متأكداً من النتيجة التي سأصل إليها.

- بمعنى أنك غير متأكد من أن النتيجة ستتطابق والفكرة التي تريد أن تقولها عبر العمل؟

- نعم.. أنا غير متأكد من النتيجة. طبعاً عندما لا تصل الفكرة، يكون هناك فشل في الكتابة أو فشل في البنية. وهناك شيء آخر، وهو أنني في السنوات الأخيرة بدأت أبتعد عن النص الذي يعتبر تناوله سهلاً بالنسبة للمخرج وفريق التمثيل. وأنا أخاف فعلاً أن يؤدي هذا الابتعاد، عبر البحث عن بنية جديدة للمسرح وعن صيغة لتجديد المسرح، إلى إحباط المخرجين والفرق المسرحية. بدأت أخاف أن يدفعهم هذا للابتعاد عن هذه الأعمال، خاصة وأنها تتطلب في حال إخراجها، مقارنة مختلفة جداً عن المقاربات الكلاسيكية التقليدية. أشهر أننا الآن في فترة يميل فيها العمل المسرحي إلى البحث عن السهولة والاستغفاف أكثر من السابق. لذلك قد تبدو مواجهة نصوص مركبة ومعقدة بهذا الشكل مشكلة. من ناحية أخرى ربما أكون قد قدمت شيئاً جديداً للكتابة المسرحية، ولكن أخشى أن أكون بهذا قد خذلت الحركة المسرحية، أي النشاط المسرحي في المجتمع.

- من المهم أيضاً أن لا يأخذ الشكل المجهد، ويكون البحث في الشكل على حساب الرؤية.

- لا طبعاً، أنا متنبه جداً لهذا الموضوع.. يجب ألا يضيع النص في معمة هذه العناصر المتفرقة والتفاصيل. ولكن هذا لا ينفي أن هناك إحساساً بالغرابة، إحساساً بأنني أقوم بشيء جديد بالنسبة لي، لنقل أنه حقل غريب.

- ولكن هذا يعطي إحساساً بالمغامرة، وهذه متعة؟

- نعم هناك نوع من المغامرة.

- ولكن ألم يكن هذا موجوداً في عمل مثل «منمنمات تاريخية» أو «طقوس الإشارات والتحولات»؟

- طبعاً هناك شيء من هذا في «منمنمات تاريخية»، وكذلك هناك نفس البنية المركبة في «طقوس الإشارات والتحولات»، ولكن النص هنا أكثر تركيبي. وهذا ما يجعلني أكثر حذراً. هناك محاولة لإيجاد تركيبة مسرحية، هي بالنسبة لي احتفال يحتوي عناصر متنوعة، فيه إسقاطات (وفيه... و..).

- هذا يعني أن الحكاية الأساسية هي أيضاً بناء مركب على عدة مستويات؟.

- نعم إنها مركبة.. لن أستطع تكرار صيغة قديمة. أنا أستغرب كيف يستطيع البعض تكرار الأسلوب نفسه في عدد من الروايات (جزء من حوار / في ١٨/١٢/١٩٩٦).

لدى قراءة نص المسرحية، ومن القراءة الأولى، نخرج بانطباع أولي، هو أن هذه المسرحية تقوم على وجود نواتين وكأنهما حكايتان، الواحدة تستوعب الأخرى، الأولى، وهي تشبه الحلقة أو الإطار الأوسع، هي الحكاية التي يجمع فصولها الحفيد. وهناك الحكاية الأضيق، وهي تلك التي تعيشها سناء، الشخصية المركزية في العمل. ونشعر أننا، لكي نفهم هذا النص، لا بد من أن ننظر بدقة إلى بنيته، وإلى العلاقة التي تربط بين المكونين الأساسيين وهما الحكايتان. كذلك، فإن قراءة النص ومعناه لا يكتفلان، إلا إذا تم ذلك بشكل يتخطى مستوى المضمون المباشر الذي توحى به النواة الدرامية التي تشكل الحكاية المركزية في المسرحية، وهي حكاية سناء، ليعتزل على أسلوب معالجة الموضوع. الإنطباع الثاني الذي تشكله القراءة يتعلق بموضوع الكتابة المسرحية. فهناك في هذا النص وقفة ومراجعة لماهية البناء المسرحي، عبر معالجة مفهومي الحكاية والفعل الدرامي في النص. والمقصود هنا «الفعل الدرامي» كما نلحظه في المسرح الغربي التقليدي، وهو مجمل ما يتم فعلياً من أحداث من بداية المسرحية إلى نهايتها. وهذه الأحداث تقدم على أنها أفعال تتم هنا / الآن، أمام عين المتفرج، ولمرة واحدة غير متكررة. هناك في النص نية مقصودة لإزالة التفات الذي عادة في المسرح بين الحكاية والفعل الدرامي، وعلاقتها ببعضهما بعضاً. كما أن هناك قصداً لكسر طوق قواعد وأسس الكتابة المسرحية التقليدية. فالحكاية التي تشكل عادة الوعاء الذي يحمل الفعل الدرامي ويستوعبه، بحيث يكون مجالها وامتدادها الزمني أوسع، تأتي هنا مطابقة له تماماً. من ناحية أخرى، فإن البنية المسرحية هنا تعيد النظر بصياغة العلاقة بين المفهومين بحيث يأتي الفعل الدرامي على شكل الحكاية الأبعد زمنياً عن زمن المتفرج. وهذه تقنية روائية أكثر منها مسرحية، لأن النص في الحقيقة يعطي الأولوية للحكاية يكونها سرداً لأحداث مضت وانتهت في الماضي. (فهي تذكر مثلاً برواية «قصة موت معلن» لماركيز).

على مستوى آخر، فإن هذه النواة الداخلية تطرح شخصيات ذات كثافة درامية عالية ولها طابع إنساني، يشكل يتخطى كل ما سبق في مسرح ونوس. وكانت شخصيات مسرحياته السابقة أصواتاً تتحاور وتتجاهل، أو أفكاراً تتجسد في شخصيات قد تحمل فرادتها الخاصة دون أن تعطيها هذه الفرادة الكثافة الدرامية الكافية، لأن وجودها لا يتخطى قالب الحكاية التي تتحرك ضمنها، ذلك أن الحكاية في تلك النصوص تطرح نفسها كعبرة أو كأمثولة. في هذه المسرحية الحكاية ليست أمثلة وهي لا تعطي عبرة، وهذا التغير الذي يطرأ على مفهوم الحكاية يؤثر مباشرة على وضع الشخصية وعلاقة المتلقي به، ويعدل تماماً من كيفية قراءة النص. فهناك شيء ما على مستوى كتابة الشخصية يشد القارئ، ويوحى إليه مباشرة أنه أمام شخصية أكثر كثافة وأكثر إنسانية، ويستدعي منه نوعاً من التعاطف (أو العكس) معها.. وهذا فخ. إن شخصية سناء في النص تذكر بالأماسة في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» وبغادة في مسرحية «أحلام شقية»، ويجمع بين النساء الثلاث هذا



التوق للحرية والخلاص، الذي هو جزء من وعي الذات ومحاولة تحقيقها. وتجمع بينهن أيضاً، تلك النهاية المفجعة لكل منهن. ولكن إذا كانت مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» تنتهي بهذه الإشارة على لسان ألامسة التي تقول لأخيها في المشهد السادس عشر «أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل»، «أنا وسواس وشوق وغواية، والحناجر لا تستطيع أن تقتل الويسواس والشوق والغواية.» وبعد أن يغمد الحنجر في صدرها «إن حكايتي مستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر...». فإن ذلك يؤكد على أن الشخصية هنا، هي تجسيد لفكرة ما أو حالة. ألامسة هي المرأة التي تخترق حواجز المنوعات والمحرمات. بينما نرى أن شخصية سناء وحكايتها في «الأيام المخمورة» تُعالج بصورة مختلفة تماماً، وقد أقول مغايرة. فسناء ليست شخصية أحادية الجانب وليست تعبيراً عن فكرة، إنما وجود متكامل. فهي منذ البداية أم، وزوجة، وعاشقة وامرأة تسعى إلى الحرية، وهي، أيضاً، إنسانة مترددة تتحاور ذاتها عبر وجود المرأة الأخرى في النص. وعندما تقرر تبدأ بالتحول بناءً على معطيات محددة، لكنها تعيش بشكل دائم حوارها مع ذاتها، ولا تتحول إلى فكرة أو موقف وإنما تبقى محافظة حتى النهاية على وجهها الإنساني، من خلال البعد النفسي العميق الذي يبرز المواقف والأفعال. والقصة التي تعيشها سناء لا تتحول إلى أسطورة، على العكس تماماً، إنها تضع مع الزمن كـ «حقيقة»، بما يتطلب من الحفيد عملية بحث لكشف حثاياتها. والقصة تتحول بالنسبة لأصحاب العلاقة (العائلة) إلى «دلل» يجب أن يقرأ، كما يقول الحفيد، وبالنسبة إلى الآخرين، أي العالم الخارجي، إلى مجرد حكاية «إبرة في مزبلة» يتداولها الناس كما القصة التي يحكيها الأراجوز في عرض «جريمة العصر».

إذاً يدخل البعد النفسي بكثافة في الحدث، ويبدو مبرراً ودافعاً للفعل إلى جانب الطرف الاجتماعي، مما يعطي تغييراً على مستوى طبيعة الشخصية لتصبح أكثر إنسانية. وهذا ينطبق على كل الشخصيات، فبينما كانت شخصيات «طقوس الإشارات والتحولات» صوراً وغايات اجتماعية وإنسانية، رغم فرادة كل منها، فإن وضع الشخصيات في هذا النص يتغير تماماً، لأن كلاً منها تملك فرادتها الخاصة ومكوناتها الخاصة النفسية والاجتماعية التي تفسر أفعالها. وهي تُقدّم بأسلوب يحافظ على ذاتية وخصوصية كل منها، وفي الوقت ذاته، يطرح الاختلاف بينها بحيث ترسم مجملها صوراً وغايات مختلفة للسلوك الاجتماعي والنفسي الذي يمكن أن يسلكه الناس في ظرف ما. فكل من هذه الشخصيات يقع على نقطة التماس بين الذات الإنسانية والتكوين الخاص، وبين الطرف الاجتماعي المؤثر، لأنها كلها تدخل في شبكة علاقات واضحة ومبررة، وهذا ما يعطيها بعدها الذاتي والرمزي. قد يكون النص يركز هواجس مثل البحث عن الحقيقة، والبحث عن الحرية، وتأثير الفعل الذي يضمن تحقيق هذه الحرية الفردية على الآخرين، وعلى الأخص علاقة فعل الفرد بالمجموعة. و«أحلام شقية» و«طقوس الإشارات والتحولات» تقول كل هذا. ولكن هذه المسرحية تقول الأمور وتطرحها بشكل مغاير.

## المعلم الماهر.. الساهر..

كما الساحر البارع، يفتت الكاتب الحكاية ليعيد ترتيب أجزائها، وفي عملية إعادة الترتيب هذه يبني عالماً بكامله. وكان عملية البناء والتركيب هذه صارت صنعتها، وكان براعته تكمن في تعددية الخيوط والحكايا. وفي عملية الفك والتركيب وعرض مختلف خيوط الحكايات يكشف علاقة الخاص بالعام، من حكايات الحب والزواج والنضال والرياء الاجتماعي والفساد، إلى الظرف الاجتماعي السياسي، الذي يتحكم بمصائر الناس وضمايرها. وهذا ما يسمح للكاتب بتملك النظرة النقدية التي تطمح إلى الرؤية الشمولية، وإلى المحافظة على مسافة الأمان، التي تفصل بين المبدع وإبداعه، هذه المسافة الضرورية ليظل متحكماً بما يريد التعبير عنه.

والملتفت للنظر هنا هو أن الحكاية تقع تماماً على نقطة التماس بين المضمون والشكل، فهي الشكل الذي يحمل الفكرة، وهي الغاية التي تتم من أجلها الكتابة، وهي مضمون الكتابة. هذا البحث في ماهية الحكاية يؤثر، بشكل واضح، على البنية الدرامية التي تقوم عليها المسرحية. إلا أن الكتابة هنا أرادت أن تذهب إلى أبعد من ذلك في هذا المجال، جاعلة من الحكاية إطاراً وموضع تساؤل أوسع من حدود البناء الدرامي، كاسرة سياقها التسلسلي وفتحها لكي تحمل بعداً أكثر شمولية من القصة، التي كان يمكن أن تروى أو تقرأ بطريقة أخرى لو أنها عرضت بذاتها ولذاتها. ولكن هذا أيضاً لا ينفي البعد الدرامي الذي تحمله هذه القصة عبر أسلوب عرضها، فالسرد ينقطع فجأة، ليفتح نافذة على الماضي هي أشبه بعملية فقه الدمع التي يتم الحديث عنها في النص، لتعطي مشاهد من الدرجة الأولى. هذا دون أن يقتصر أسلوب تقديم الموضوع على كونه يعطي حبكة درامية عادية تستدعي من المتلقي متابعة عاطفية، رغم أن المسرحية لا تنفي كلية هذا المستوى من المتابعة، إذ أن قصة سناء فيها هي التي تشد القارئ قبل كل شيء.

من ذا الذي يقول؟ من يسرد الحكاية؟.. ما هي الحكاية؟ يبدو أن كلاً منا يحكي الحكاية على هواه! وكما يراها أو كما يعيشها هو! ولكن هل يترك المجال لصاحب الحكاية أن يروي حكايته؟ في هذا النص بالذات، لا. الوحيدة التي لا تُسأل في النص هي سناء، سناء تعيش الحكاية ولا تحكيها، لماذا؟، فالحفيد في النص يطرح السؤال على المجموعة كلها ويتفادى سؤال صاحب العلاقة سناء.. أهى شخصية ميتة في زمن الكتابة؟

يقع النص في ٢٦ فصلاً يتعاقب الواحد تلو الآخر في إطار سرد الحفيد، والنص يبدأ مع شخصية تنتهي إلى الحاضر، وهي الحفيد الذي يريد أن يعرف الحكاية ويحكيها، والذي يبدو هو الآخر شخصية رئيسية. فهو الذي يبرز ويحرك الفعل في المسرحية. أدواته هي البحث، السرد، أو الحوار السردية، الذي يتم إما على مستوى القص أو السؤال عن وضع ما أو واقعة ما. ومبرره البحث عن الحقيقة. ويبدو هذا البحث جوهرياً في النص، والحفيد يعلن منذ البداية أن البحث عن الحقيقة لا بد أن يمر في متاهات الأوهام والأكاذيب، ويعلم، أيضاً، أنه لن يصل إلى الحقيقة الكاملة. فالحقيقة نسبية وتضع مع الزمن. الحكاية هي قصة عائلته، وبالتحديد ما فعلته جدته يوماً ما عندما رحلت مع «حبيب»، الإنسان الذي أحبته، عندما كانت في السابعة والثلاثين من عمرها. والحكاية تتابع تطوّر هذه

العلاقة، ووقعها على الآخرين، وتأثيرها على حياتهم على مدى سنوات. الحكاية تسأل الأبناء، وتتابع حياتهم حتى بعد انتهاء العلاقة. ويخصص النص ثلاثة فصول لعروض الأراجوز التي تقطع تسلسل الحكاية لتطرح عرضاً يرد بشكل ما على أحداث الحكاية.

تقطيع النص يجرىء الحكاية إلى فصول، تُقدم في إطار سردي يتبناه الحفيد، فهو صاحب النص. بعض المشاهد تبدو وكأنها عملية إعادة تمثيل، فيها يعلن السرد أو الحوار الإبلاغي أن ما يُقدم هو إعادة تمثيل لما حدث في الماضي، (عبر انتقال دائم من الحاضر إلى الماضي). وفيها يتحدث الأداء والقول بشكل واضح في سياق زمني - مكاني هو الماضي ضمن منطق تسلسل أحداث الحكاية، وعبر الإشارة إلى الأحداث التاريخية التي تعصف بالبلاد. وفي النص إشارة إلى وقائع تاريخية معروفة تسمح بهذا التحديد منها: وصول المفوض السامي الفرنسي «دانيل دو مارتيل» إلى سوريا ولبنان، في عام ١٩٣٣، ومنها الحرب العالمية الثانية، ومنها حادثة شهداء البرلمان في ٢٩ أيار ١٩٤٥، إلخ... أما بالنسبة للفصول التي تعرض مسار العلاقة التي تنشأ بين سناء وحبيب وعندها ستة أو سبعة (في واحد منها يقبض حبيب وفيه تلتقي سناء بابتها عدنان في بيت حبيب) فإنها تقدم بشكل مباشر، قد أقول مسرحي، أي دون أن يقدم لها السرد بشكل معلن، كما يفعل بالنسبة للفصول الأخرى، وهذا ما يعطيها خصوصيتها خاصة بالنسبة لعملية استقبال هذه الحكاية من قبل المتلقي. إن تركيبة هذه الفصول تسمح بإطالة أكثر عمقاً على الهواجس والبعد المساري الذي يميز نص ونوس وعالمه، وعلى الأخص في هذه المرحلة. فهي، ورغم وجودها ضمن الإطار السردى المتعدد الجوانب في المسرحية، ورغم شكل التقطيع الذي يكسر التسلسل السردى، عندما تُقدم ضمن قسمة خاصة بها، تبدو وكأنها تجري الآن / أمامنا. وهذا ملفت للنظر في بناء النص.

والأراجوز الذي ينتمي إلى زمن الحدث الدرامي الذي يتمحور حول قصة سناء، يظهر في ثلاثة مقاطع هي ثلاث محطات أو مفاصل في المسرحية: أول مرة في فصل القبة والطربوش الذي يؤسس لسياق اجتماعي انتقالي بين الماضي والحاضر والمستقبل تعبر عنه صورة الانتقال من الطربوش (التركي) إلى القبة (الغربي)، وهي صورة اصطلاحية في النص تطرح فكرة التقدم. في المرة الثانية يكون المشهد ذا علاقة مباشرة بالحدث ضمن لعبة مرايا في عرض «جريمة العصر» وفيه تكون سناء على الشرفة تتابع المشهد وتسمع ما يُقال فتحسم أموراً وترحل مع «الحبيب». وفي المرة الثالثة يعود الأراجوز ليستكمل الحكاية الأصلية في الفصل الأخير وهو الفصل ٢٦، «فصل الملاعب والحواتم». في هذا المقطع يتم تحويل الدراما إلى حكاية، فالأراجوز يحكي حكاية سناء.

وما هي الحقيقة؟ إنها «إبرة ضاعت في مزلة»..

الحفيد، الصوت الأول في المسرحية هو شخصية من الحاضر تبحث ولا تعرف فتتوجه إلى الذين يعرفون، وهم شخصيات لها امتدادها في الماضي، ولكل منهم وجهة نظر خاصة به، لأنهم عاشوا الحدث ولا زالوا يذكرون بعض أجزائه. الحفيد هو ذلك الذي يبحث عن الحقيقة، والحقيقة / الحكاية. تُبنى عبر الذاكرة كما تروىها مختلف الشخصيات التي عاشتها. وأغلب هذه الشخصيات تتحول كل بدورها إلى راوٍ، ضمن مستويات السرد المتعددة في النص. والحوار يحمل أحياناً معنى السرد ويكون

بديلاً عنه. وتندرج في هذا السياق الحوارات العديدة، ضمن سياق السرد، بين الحفيد الذي يسعى للحقيقة والشخصيات التي عاشت الماضي، ولكنها ما زالت موجودة في الحاضر، وأظن أن العنصر الأهم هنا هو عملية فصل الراوي (أو جامع الحكاية) في المسرحية عن الذي يقول أو يسرد أجزاء الحكاية. هذا يؤدي إلى تعددية وجهات النظر، وتعددية زوايا الرؤية، التي تشمل المواقف في حاضر الحدث، والموقف في حاضر السرد. لذلك فإن النص ينتقل بشكل دائم بين ماضٍ وحاضر، وهذا ما يعطي أيضاً للنص نوعاً من الإنفتاح ماضي/حاضر.

والسرد يجد مبرره أحياناً انطلاقاً من حوار إبلاغي في النص. الحفيد يسأل أمه ليلي، أو خاله سرحان، أو خالته سلمى، وهذا أبعد من البحث وعملية جمع الأحداث. فهو نوع من القراءة للماضي، قراءة متعددة الأصوات، قراءة لقصة سناء وكذلك لبقية شخصيات الماضي التي يسألها أو يسأل عنها، عبر النظرة التي يفرضها علينا تجاه هذه الشخصيات.

### إلى أين يقود البحث عن الحقيقة؟

الحفيد ليس مجرد راوٍ، وموقفه ليس حيادياً، على الأقل بالنسبة للشخصيات التي يعرفها ولا زالت على قيد الحياة: الخال سرحان والخاله سلمى. إنه يقول في بداية النص «أيقنت أن في العائلة دملاً يستتر عليه الجميع، وأيقنت أنني لن أستقر في إسمي وهويتي إلا إذا اكتشفت الدميل وفقائه». وبهذا يبدو البحث ضرورة، ومبرره واضح: تحقيق الذات، أو البحث في الهوية والتعبير عنها. وهو يقول لخالته سلمى في الفصل ١١، «ألا يحتاج المرء أن يعرف أهله والناس الذين يحمل هويتهم» فتجيبه «كأنك تحبني تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكبرياءك». إذاً هذا ليس رأي الجميع، فهناك من يفضل نسيان الماضي. وذات الحفيد ليست ذاتاً فردية طالما أنه في النص يجمع بين وظائف عديدة، هو عضو في هذه العائلة وهو تقنياً صاحب النص ومؤلفه. وهو الوحيد من بين الشخصيات الذي لا ينتمي إلى زمن الحدث، وإنما يحاول جمع أحداث الماضي عبر السؤال، عبر المعرفة. إلى أين توصل هذه المعرفة؟ فكونه جامع المعلومات لا ينفي إمكانية موقفه بحمله أو يخرج به، رغم أن هذا الموقف يأتي فقط على شكل تعاطف ونفور من الشخصيات الأخرى التي يعرفها أو يسألها، ورغم أن صاحب النص يسمى جاهلاً للإبقاء على المسافة بينه وبين الحدث الذي يعنيه. فهو يحكي ما يعرفه ويراه ولا يصدر حكماً غيبياً. لهذا مثلاً لا يفسر انتحار عدنان، وإنما يجمع فقط المعلومات الخاصة بالشخصية وموقفها.

لكن الحفيد ينسحب في نهاية النص فلا يعود لتقييم ما اكتشفه. وهو يعطي الكلام للأراجوز في نهاية المسرحية ليترك النص مفتوحاً. وهذا يؤدي إلى نفي الثوابت وتحجيم ما قد يبدو درامياً، أو مأساوياً. فالأراجوز يقول في نهاية المسرحية رداً على سؤال «ما هي الحقيقة؟» إنها «إبرة ضاعت في مزبلة». وعلى الرغم من وجود شخصية مركزية هي سناء، ووجود شخصية رئيسية هي الحفيد، فإن وضع نهاية المسرحية لا يمكن أن يجعل منها خاتمة بالمعنى التقليدي، لأن الحكاية تعطي الكلام لمن ليس هو جزءاً منها، فتترك النص مفتوحاً للتأويل. وهذا ما يحجم من وقع المأساة، مأساة سناء،

مأساة حبيب، ومأساة عدنان، ومأساة العائلة، ومأساة الحقيقة التي اكتشفها الحفيد.

### من الحكاية إلى الحكاية..

الحكمة بمعناها التقليدي لا تغيب تماماً، في هذه الكتابة، إنما تفقد ماهيتها، وبطراً تعديل على وضعها، عندما تتوضع ضمن القالب السردى. ووجود الحكمة عادة يفترض وجود خيوط متعددة للحدث، بعدد أطراف الصراع المحتملة في النص، واحتمال تعقدها في ما يسمى العقدة أو الذروة أو الحكمة. لكن الحكمة لا تتكون في هذه المسرحية كتعقيد، وإنما تحافظ على توازي خيوط الحدث المتعددة، الذي يعكسه بشكل واضح توازي مستويات السرد وتعددية الأصوات والمستويات الزمانية المتعاقبة. وهذا يعني أن الكتابة تعطي هنا هذه الحكمة معنى جديداً من خلال البناء المركب. وهذا الأسلوب في الكتابة موجود في نصوص سعد الله ونوس لا سيما في مسرحية «منمنمات تاريخية»، حيث يتم عرض مواقف متنوعة من موضوع واحد. لكنه هنا يذهب إلى أبعد من ذلك. ففي «الأيام المضمورة» يغيب الصراع تماماً، والتعددية في الأصوات والمواقف لا تؤدي بالواقع إلى أي صراع، يمكن أن يدخل الحكاية في إطار ضيق. فالحدث، أو الفعل الدرامي، فيها يبدأ ويتكون انطلاقاً من «رغبات» تريد الشخصيات تحقيقها، (الحفيد يريد أن يعرف سناء «تريد» الحب»، والحريّة) ولكن ما يحدث بعد ذلك يطرح من منظور البعد الزمني الذي يفصل الحدث عن الكتابة. كل هذا يؤكد على أن عملية سرد الحكاية باعتبارها سلسلة من الأحداث ترابط بعلاقات سببية دون أن تتعقد، هي الأساس، وأن الذي يقدم عبر هذا النص هو مسار أكثر منه وقفة. ذلك على الرغم من أن القراءة الأولى للنص قد توحى بهذه الوقفة التي تتركز على قصة سناء والعائلة.

ومن الحكاية التي يعيشها أصحابها على المستوى الفردي، أو على مستوى العائلة، إلى عروض الأراجوز تصبح الحكاية حكاية ليس إلا، أي موضوع حديث وموضوع عرض شعبي عام. فهي عبر فعل الرواية والنقل تصبح شائناً عاماً، ولكنها، أيضاً، وعندما تتناولها الألسن تأخذ طابعاً خاصاً حسب أسلوب الرواية (مأساوياً، أو العكس).

ولكن هذه العلاقة بين الخاص والعام، وعملية الانتقال مما هو استثنائي وخاص إلى عام، تبدو أكثر تركيبية من ذلك، فهي نتاج لعلاقة الطرف العام بسلوك الفرد، ولتعددية ردود الأفعال والأصوات والمواقف، ومنها الانتقال من مستوى درامي / ذاتي إلى ما هو سردي / عام. هذه التعددية في المستويات تُعبر عنها بشكل ما كل عناصر النص، ومنها وضع المكان والزمان. فالترابكية والتعددية تبدو واضحة جداً عبر العناصر والمكونات المكانية الزمانية.

إن وضع المكان والزمان في النص يعكس، بشكل واضح، علاقة الفعل (أي ما يحدث) بالظرف الذي يحمله، ويعكس، أيضاً، فكرة التحوّل وتغير معنى وطابع هذا الحدث أو الأحداث. وإذا كان بالإمكان اختصار هذا الوضع أو هذه العلاقة، بصورة مجازية فسيكون لدينا صورة الداخل والخارج، والمغلق والمفتوح.

فالزمن كما يبدو في النص هو هذه الإزدواجية الجدلية بين زمن محدد ومغلق، وزمن مفتوح وممتد.

ويبدو كأنه يدور في حلقات، حلقة صغيرة مركزية، وحلقات أوسع ترتسم حولها حتى نصل إلى الحاضر. هناك في البداية حلقة مركزية تتركز حول قصة علاقة علاقة خاصة جداً بين سناء وحبيب، وهذا الحدث يبدأ بقرار سناء الرحيل مع حبيب، وينتهي بقرارها وضع حد لهذه العلاقة، والانتقال مكانياً من بيت الزوجية والعائلة، إلى بيت حبيب. هذا الزمن هو زمن مغلق، رغم امتداده (فالنص يوحى بمرور زمن ما من بداية العلاقة إلى نهايتها)، وهو يدور في مكان معزول ومغلق، ويؤكد على إنغلاقه السور الذي يحيط به في لحظة من اللحظات. هذه العلاقة بين الحدث والزمان والمكان تعتبر عن فضاء الإنغلاق في صورة البيت الذي يتحول من فضاء الإنعتاق والحرية، إلى سجن، عبر فكرة الإستحواذ التي يجسدها مادياً وجود السور. وهو فضاء داخلي مغلق على نفسه، وليس له امتداد مستقبلي. مجاله هو الماضي كما يبين النص، عبر فكرة لعبة الإستحواذ والذكريات، ولا يمكن أن يفتتح على المستقبل. ودخول عدنان إلى هذا المكان / الزمان يمكن أن يقرأ ضمن المنطق نفسه. هنا نصل إلى الحلقة الثانية، وهي تشمل الزمن الذي يفصل واقع هذه الحكاية عن عملية سردها. وعملياً فإن هذه الحلقة أو النواة الصغرى في النص، تندرج في سياق حلقات أوسع منها، والحلقة الأوسع مباشرة تشمل ظرف الحكاية. وهذا الظرف يندخلنا في سياق تاريخي جغرافي، أي في سياق واقعي، يتلخص بمكان هو بيروت - دمشق، وبزمن هو فترة الإنتداب الفرنسي والحرب العالمية الثانية.

من ناحية أخرى فإن الحكاية تقع في ظرف محدد، هو زمن انتقالي، أو سياق اصطلاحي يتلخص بالانتقال من الطربوش إلى القبعة. وهذا ما يعبر عنه في النص «فصل التمدين والرقى» الذي يصور وضع العائلة، وفي عروض الأراجوز «فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة» (ووجود الأراجوز هنا اصطلاحي، كما هذا الزمن)، وهذا يعطي سياقاً اصطلاحياً لظرف انتقالي يعبر عنه الأراجوز عندما يقول «وتفرج يا سلام على الأمة ذات الهمة أرادت أن تستعجل النهضة، وأن تحقق التقدم في قفزة، فأنفقت عقداً من الزمان، في السجال بين الطربوش والقبعة». وقد يكون هذا التحديد الاصطلاحي للزمن الذي هو العنصر الأوضح الذي يسمح لنا بربط أو مقارنة ما يجري في الماضي بما يمكن أن يحصل في الحاضر. كذلك يتم تحديد مكان الحدث ببيروت، ولكن تعددية الأمكنة التي تجري فيها الأحداث وانفتاحها على سياق مكاني واسع يشمل العلاقة بين مدينتين دمشق (الشام) وبيروت، والمسيحي والمسلم في النصف الأول من هذا القرن، يفتح الموضوع ليدفعه لأن يبحث لنفسه عن موقع أو صدى في حاضرتنا اليوم.

هناك أيضاً إضافة إلى ذلك حلقة زمنية أوسع تشمل مصائر الشخصيات الأخرى وتحولاتها من اللحظة الأولى للحدث حتى الحاضر. والحاضر هو زمن الحفيد (زمن البحث وعمل الذاكرة وزمن الكتابة) وزمننا نحن، وتقاطع هذه الأزمنة وعلى الأخص الحاضر والماضي هو الزمن الدرامي في النص.

من ناحية أخرى تكون فعالية المكان واضحة إذا ما حاولنا التمييز بين الأمكنة التي يبدو وجودها الملموس أو الرمزي على الخشبة، ضرورة، في حال العرض، لأنه فعلاً يشكل فضاءً خاصاً (وهو هنا بالتحديد البيت)، أو تلك التي لا تشكل إلا إشارة اصطلاحية إلى سياق تاريخي جغرافي اجتماعي

ومنها المقهى، الميناء، بيت سونيا. وهي ترسم سياقاً، ولكنها تبدو لنا مكان الكلمة أو تعبير الشخصية الخاص بها. إن هذه الأمكنة المتعددة تحدد سياق الحكاية وتوحي بوجود علاقة بين الأمكنة والعوالم (سياق جغرافي - تاريخي للأحداث دمشق بيروت / زمن المفوض السامي الفرنسي / الحرب العالمية الثانية / حادثة ٢٩ أيار ١٩٤٥ التي يتم فيها استشهد شامل). وأحياناً تتكلم الشخصيات ولا نعرف أين هي. وهذا هو حال العديد من المقاطع السردية أو الحوارات بين الحفيد وأمه أو خالته في بداية الفصول. وهذا يعني أن المكان وخشبة المسرح في مواضع كثيرة هما مكان القول، ليس إلا، مكان القول / الكلام، وليس الفعل الدرامي.

ونلاحظ أن الكاتب يتتعد واعياً، في بعض الأحيان، عن التعامل مع المكان المسرحي من وجهة نظر درامية، (أي يربط بين المكان والحدث)، وأنه بالمقابل في حالات خاصة مقصودة، يربط تماماً بينهما بحيث يتحول المكان إلى فضاء، مثل فضاء البيت (العائلة والأم تتفرج ولا تشارك بما يجري) في «فصل التمدن والرقى»، وبيت حبيب (والسور) في الفصول التي تحكي العلاقة بين سناء وحبيب. حيث يقدم فضاء العالم الداخلي للعلاقة الخاصة وأصحابها. وهذا الاختلاف بين وضع الأمكنة، وحيث يربط المكان ترابطاً عضوياً بوضع الشخصية، يلخص الفارق بين الحكاية ككل، وبين الدرامي أو المأساوي في القصة المركزية.

### من الخاص إلى العام، ومن الدرامي إلى السري

إن التركيز على الذات الإنسانية بمعاناتها ومشاكلها، لا يقف في النص عند حد التركيز على ما هو درامي. فالكاتب يعطي القصة كما يعيشها أصحابها وكما يراها الآخرون في آن واحد. وهو، عبر تقنية معالجة الموقف من الداخل والخارج، عبر الانتقال الدائم بين الحاضر والماضي، يقدم طرْحاً مزدوجاً وجدلياً للموقف الواحد، حيث الشخصية تطرح ذاتها وتبرزها، وبعد ذلك يتم طرح ردود الفعل والتأثير على الآخرين. وبهذا يتم الابتعاد عن الميلودراما والمواقف التقييمية الأخلاقية، كما أراد الكاتب. إضافة إلى ذلك يبدو أن الزمن يخفف من حدة المواقف ويعدل من ميزان تقييمهما. وهنا يبدو الزمن كعامل فعال، إذ أن النص يقول ما معناه أن الزمن يغيّر كل المعطيات، وربما يبدو فعله، من خلال النص، وكأنه الحقيقة الوحيدة الممكنة. وهذا ما يسمح للكاتب بالانتقال من الخصوصية المطلقة إلى العمومية، ومن النظرة الضيقة إلى الرؤية الشاملة، ومن الموضوع الذاتي إلى الوعي الأكثر عمومية.

هناك توازن واضح في النص بين قصة سناء والوضع السياسي الذي يسود في البلاد. وهناك توازن أيضاً في المواقف أو ردود الأفعال أمام قضية ما. أمام المشكلة هناك مواقف ومواقف. فكما أن هناك اختلافاً واضحاً بين المواقف من قضية رحيل سناء، فهناك أيضاً العلاقة مع الوطن ومع الاحتلال. شامل السيروان مثال الوطنية وسرحان والبوري عكس ذلك، رغم أن ميلول الشخصيات وطبيعتها تتوضع قبل قرار الأم بالرحيل. ففي الفصل السابع، مثلاً، وهو «فصل المرافدة على الفساد»، نتعرف على الاختلاف بين الأخوين عدنان الدركي المستقيم، وسرحان طالب الجامعة غير المقتنع

يجدوى الدراسة، والذي يقرر سلوك طريق الربيع السريع « بين الجامعة والحياة خندق كبير ». أما عدنان فإنه يستغرب هذا الموقف الذي يدعوه إليه أخوه. « أطلب.. أن أكون منشأراً، يلهم على الطالع وعلى النازل.. الأب نراه قبل الحادثة وتتابع سلوكه بعد ذلك، ويبدو نموذجاً للرجل التقليدي الأثاني، الذي لو قبل التحول فيسكون تحولته على مستوى الشكل فقط. لهذا نفهم ردة فعله بعد ذلك على رحيل زوجته، » سنقول أنها مريضة ورحلت إلى الشام».

والنص يتابع نحو لات الشخصيات أو تطورها، ضمن منطق ما يرسم لها مسارها بناءً على معطيات ذاتية وخارجية بغض النظر عما تفعله الأم، وبذلك لا ترتبط أفعال الشخصيات وتحولاتها فقط بالقصة المركزية وإنما بشروط أوسع بكثير. في الفصل ١٥، فصل «الحكاية النافلة» نتعرف على لسان الحفيد على أهم التحولات الاجتماعية والسياسية في البلد. فهو يحلل الوضع كما كان وكما آل إليه. ويعد ذلك مباشرة يعرفنا بوضع سرحان، وإحساسه تجاهه فيقول «بين أهل أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكمة»، «كان خالي غامض الإرتباطات»... «توثقت الصلة بين خالي والهوري» «الآن هو ملك اللذة في المدينة». ويقول لنا أن تأثير الحدث الإستثنائي عليه، لم يكن بالغ الخطورة رغم أنه هزه. الحالة سلمى تعترف للحفيد «يومها شعرت أنني أفقد رفعتي وتقيزي، أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفاء» (حوار مع الحفيد قبل الفصل ١١).

إضافة إلى ذلك نلاحظ أن النص يرسم ثنائيات، وي طرح، بشكل غير معلن، مقارنات بين مختلف الشخصيات. علاقات ثنائية سناء / ذاتها، سناء وحبيب، سناء / الأم وليلى، وخاصة سناء الأم وعدنان. وهناك أيضاً عدنان وشامل. هناك الذي يرتبط بالحدث العام ارتباطاً نوعياً والآخر الذي يبقى أسير عالمه الداخلي. هناك مقارنة أخرى واضحة بين سناء وليلى الأم والبنات وعلاقتها بالحب. وهناك مقارنة ممكنة بين عدنان وليلى. إن وضع ليلى في النص، لا يُطرح ضمن منطق مأساوي رغم كل معاناتها. لماذا يكون وضع عدنان في النهاية مأساوياً خلافاً لليلى؟ هل لأنها شخصية تحصل بعداً مستقبلياً مفتوحاً على العالم الخارجي؟ فهي بعد المعاناة تصل لهذا الانسجام بين ذاتها والعالم الخارجي (عبر الحب)، وتخطى المشكلة الذاتية من خلال ارتباطها بشامل، بينما يبقى عدنان سجين ذاته؟.

المأساوي يتوضع فقط في العلاقة الثلاثية حبيب / سناء، سناء / عدنان. إن وضع عدنان في النص يبرز تقاطع وتنافر الذاتي والعام. عدنان القلق الذي يريد أن يجد أمه ويفصل العار. فردة فعله على رحيل الأم دفعها إجتماعي أخلاقي، وهو الإنسان الذي يبدو في بداية المسرحية أخلاقياً وزريهاً يصير على موقفه، حتى عندما يتخلى الأب عن هذا الموقف. وهو يقرر قتل أمه عندما يجد مكانها، لكنه لا يتمكن من قتلها، بل يقتل نفسه كردة فعل على عجزه عن قتل الأم. وأسباب ضعفه ذاتية، لها علاقة بتكوينه النفسي والعاطفي. ولهذا يبدو مصيره فاجعاً. لأنه لا يتمكن من التحرر من سجن ذاته. أما سناء الضحية الأولى فهي تعيش حياتها ومأساتها، ولكنها لا تستطيع أن تخطى ذاتها وحكايتها. وهي تعترف في النهاية بحجم مأساتها «هو لديه أشواق ورؤى عجيبة، لا تستطيع امرأة ضعيفة وعاجزة أن تفهمها، وتخوض مجاهلها».... «العجز يكمن في رحمي بالذات». (فصل



اللهزيان والأحزان (٢٤).

هل يقول النص أنه لا مكان للضعيف في هذا العالم؟ وما هي القوة؟ كل واحد يعرفها كما يراها. هل هي قوة سلمى وسرجان؟ أم قوة الأب البراغماتي؟ يقول سرجان للحفيد في الفصل ٢٤، «والسر في قوتي ونجاحي، هو أنني لم أدع الأوهام تتسرب إلى داخلي». أم لعلها قوة ليلى التي تتخطى ذاتيتها لتكون الأكثر انفتاحاً على الداخل والخارج، فهي دوماً تجد معنى لحياتها يتخطى ذاتها. وهناك موقف الحفيد الذي لا يصدر حكماً على سناء في النص، بل يصور حكايتها، على أنها عملية تحقيق للذات. تجري على مستوى استثنائي، ميتافيزيقي يتخطى ذلك الذي يقوم به هو عبر عملية السرد والبحث.

إن سعد الله ونوس، يعطي حيزاً كبيراً من النص للشخصية المركزية سناء. فسناء، وإن كانت حالة خاصة جداً لها قصتها الخاصة والاستثنائية، تنتظم ضمن سياق المسرحية كشخصية لها دلالات متعددة (وربما كانت هذه أساس مشكلتها وغناها كشخصية) كإمرأة كعاشقة وكزوجة وكأم. وهي عبر وضعها في النص، ومن خلال وجود المرأة الأخرى، وحواراتها مع حبيب، تبدو كشخصية مركزية تدور حولها شخصيات عديدة أهمها حبيب والإبن. ووجود المرأة - التابعة، التي سرعان ما تتوضّع على أنها ذات سناء الداخلية أو الأنا الأخرى، لا تترك مجالاً للمبهم في داخل سناء. كذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي حبيب وعدنان، فهما أيضاً لهما وضعهما الخاص في النص، لأنهما مع سناء يدوران في حلقة صغيرة هي نواة المسرحية. هذه العلاقة الثلاثية تغري، لكي تفهم بشكل عميق، بدراسة نفسية ليس هنا مجالها. ذلك أن المشاهد التي تجري بين حبيب وسناء تسمح لنا، أيضاً، بأن نعرف ما يفكر به ويسعى إليه حبيب.

من ناحية أخرى فإن إعطاء الكلام بهذا الشكل للشخصيات لتعبّر عن نفسها يسمح للكاتب بأن يشرح العلاقة التي تنشأ بينها، بحيث لا تبدو مجرد حادثة حب / زنى، أو قصة أم تخلّت عن أولادها، وإنما تطلع إلى تحقيق الذات عبر الحب. لا بل إن النص يذهب بعيداً في اتجاه إعطاء معنى لهذه العلاقة.. وهذا التفسير يترك المجال للتأويل. أيضاً، لأن وجهة نظر سناء لا تطفئ على الأصوات الأخرى، من الأب إلى الأبناء بتعددية مواقفهم، إلى الأخ ومن ثم الأراجوز، وضمن انفتاح السرد تتوضع النواة الدرامية ضمن سياق أوسع. وهذا الانتقال إلى السياق الأوسع هو الذي يبيّن نسبة الأشياء. في الفصل ٢٠، تقول الأم لابنها عدنان يوم المواجهة بينهما «من يستطيع أن يجزم أن قتلي عادل؟ ولكن ما أهمية العدل؟».

### خاتمة

وعودة لعنوان المسرحية «الأيام المخمورة»، الذي يحمل دلالات عدة تلخص هذا التقاطع بين الخاص والعام وبين المأساوي والعادي. «الأيام المخمورة» أيام استثنائية، ولكنها أيضاً قد تعني حادثة استثنائية (ككل الأحداث التي يرويها سعد الله ونوس في مسرحه)، بعيداً عن اليومي والعادي. ولهذا فهي تحمل بعدها الدرامي الخاص بها. ولكن النص يقول أيضاً أن هذه الحكاية تفقد

بعدها الدرامي والذاتي الحاد لتصبح مجرد حكاية، منبجها الأول هو ذوات أصحابها الذين عاشوها وذاكرتهم، ومصيها الناس بتنوعهم وعلى مدى الأزمان. وقد تكون «الأيام المخمورة» هي الظرف الذي يتم فيه الحدث. فالحفيد يذكرنا بين الفصلين الخامس والسادس بمعنى «الأيام المخمورة» عندما يقول متكلماً عن هذه الأيام «جاء السيد دو مارتيل مفوضاً سامياً». وقد تكون «الأيام المخمورة» هي أيام «سنا وحبيب»، والظروف التي تعصف بالبلاد وبكل شيء. على كل حال ليس هذا هو المهم. المهم هو أن النص، بتركيبته وبنائه، يكسر كل ما نتعامل معه في حياتنا اليومية والثقافية على أنه «مقدس» لا يجوز الاقتراب منه. وتبدو عملية كسر المقدسات مركبة معقدة يطرحها النص على كل المستويات: الاجتماعية والأخلاقية والأدبية.

ولهذا يجوز هنا السؤال: هل هذه الحكاية هي مجرد حكاية تقص كما حكاية «جرمة العصر» التي يعرضها الأراجوز؟ أم أنها أيضاً بحث في الظرف الاجتماعي وفي النفس الإنسانية...؟ هل يمكن لمثل هذه الحكاية أن تحدث اليوم؟.. لم لا؟.. وهل تختلف الظرف؟ هل يمكن أن يكون لها الوقع نفسه؟... لم لا؟.. وهل اختلفت الذهنية؟. ويقول الأراجوز في نهاية المسرحية «حين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات، تتقاسمها الأذان والرياح والأزمان، كان يكتشف بلساً سحرياً للجروح والآلام». ويضيف في النهاية «الحكاية وحدها هي التي تخفف العذاب وتداوي الجروح»... وأظن أن هذه الجملة تحمل معنى الكتابة وجلواها بالنسبة لسعد الله ونوس اليوم.

## دمشق

سعد الله ونوس :  
النص والموت

## بورتريه لرجل من زماننا!

### سلوى النعيمي

#### مشهد المقدمة

سعد الله مرآة..

صوت خارجي : .. إذن، قد يكون أفضل ما نفعله هو أن نتجاهل المجاز في هذه العبارة.. لم يكن الأمر مسلياً حتى في البداية. جاء الإضطراب مع اللحظة الأولى. نشيح النظر. يتعذر الإفلات. إنه يواجهنا. يرد لنا حركاتنا، وجوهنا، ألوان ملابسنا. نحس أننا في عراء مصقول. مر الوقت بطيئاً والكلمات تنسكب كالفضيحة. لا بد أننا بدأنا بالتلملل والمرآة هادئة، رابضة كالصيد. ما نهاية هذه اللعبة المريكة والمضجرة معاً؟ مات سعد الله وانتهى الوضع المرهق.

لن تبلى وجوهنا.  
لن نعوي خوفاً واضطراباً.  
نتنفس بارتياح. تقضي جنازته وها نحن وراءها نحجر الأذيال.

#### رغوة من الدم والرعب

«... وتمضي الجنازة.  
بعض مني في التابوت، وبعض الآخر يجرجر وراءه الأذيال. أضمحل العمر وأنا أحلم أن أقول لا (... أردت، وأريد أن أقول لا. وأبحث عن لساني فلا أجد إلا رغوة من الدم والرعب. من لساني المقطوع بدأت الهزيمة وانطلقت الجنازة».  
تفصيل : «من أجل المصلحة الوطنية قطعوا ألسنتنا».  
تفصيل : «في كل صمت هناك جانب شخصي. مدى قدرة المرء على التكيف. مدى قدرته على استنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات، أو بأقل قدر من التنازلات».

## السحر

« واجهة المسرح البلدي مضاعة، وأسراب الطيور هاجعة في عتمة ما. في هذا المسرح تبددت أسراب من اللحظات الميتة، ولكن كانت هناك لحظات ألق وسحر.. حين بدأت «العوادة» ودخل الممثل الأعشى في عمق المسرح يضرب بعصاه الستارة/ الفضاء الأزرق السماوي. والمسرح فجوة فارغة ونصف معتمة. ذكرى قديمة. مكان دافئ. صورة، لا أدري، ولكنني طفعت بالسحر.. ثم انطفأ كل شيء. ».

[رسالة]

تفصيل : « منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان، وكانت الكتابة والمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي. ».

## المسرح - الحياة

« دخلت المطعم مرافقة خادمة سكرتيرة المثلة... وانتبهت ركناً خلفاً. هل تعتمد أن تضاعف بسلوكلها حجابها الشرعي؟ شعرت بأنها تشاظرني بشكل ما الوحدة والتعاسة. ولا شك أن قاعة المطعم الحالية وعيون الكراسي والطاولات قد ضايقته. ترى هل لديها ما تفكر فيه سوى الخوف! لولا أنني استمتع بمونولوجي الداخلي لحدثتها وحاولت مطامنة خوفها. وسيدتها الآن بعيدة تتصنع وتعرض عدستين خضراوين في وجه موميائي. وسيدتها هي الأخرى وحيدة مع خزانها تبحث عن نجدة ما في عيون الآخرين. ألا يخطر ببال الخادمة أن تتفحص السيدة - الصورة؟ ألا يخطر ببالها أن تحمل فيها؟ أن تقتلها؟ صورة تحمل في الصورة أو القاتلة والمقتولة خادمة بانسة وقعت في الغواية. هذه هي مسرحية جينية - الخادومات. ».

[رسالة]

## عندما يلعب الرجال

« حين كتبت هذه المسرحية، كنت أنوي أن تكون واحدة من سلسلة مسرحيات، بعضها قصير، وبعضها طويل، ويجمعها عنوان واحد هو «الألعاب» الذي كان يبلور، بالنسبة لي، فهماً معيناً للمسرح من خلال أساسه الوهمي، كلعبة مطمحها أن تكون نموذجاً أروع للعبة الحياة، وفي أحسن الحالات أن تنبذ بها. ».

لكن، ونحن في غمار مشاريعنا الشخصية والمبعثرة، هوت على رؤوسنا ضربة حزيران المباشرة، وأصبحت متابعة مشروعتنا الشخصي، كما كنا نتصوره من قبل مستحيلة. الطمأنينة اهتزت وكذلك القنوات، ولأننا مطاردون بعربنا، فإن كل ما لدينا يصبح جزءاً من شعورنا بالكساح. وكثير من فصول المسرحيات الأخرى التي أكتبها منذ سنتين هي، كسواها، يتضمنها الكساح.

إننا نتمرن لأننا لا نستطيع أن نتوقف. ولكن بما لا شك فيه أن أمامنا فترة غير قصيرة قبل أن نتحرر من بهزوتنا، ونعرف بيقين أين نضع أقدامنا».

### الكلمة ليست فعلاً؟

«حين عرضت المسرحية (حفلة سمر...) بعد منع طويل، كنت قد تهيأت للخيبة. مع هذا كنت أحس مذاق الحرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الحتام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهايمسون أو يضحكون أو ينثرون كلمات الاعجاب. ثم ماذا؟ لا شيء آخر. أبداً لا شيء... لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هدوء الليل البارد، حيث تعشش الهزجة وتوالد.

الكلمة كلمة. المسرح مسرح. وإن الكلمة ليست فعلاً وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيباً ومرراً. وكان الحلم ينأى منطقياً في سراب أو وهم.»

تفصيل : «...مطلوب من المتفرج أن يكون واعياً ووقحاً. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعلاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية».

### في ذلك الصيف

«أعتقد أن الكتابة في جوهرها فعل يائس. تنأى الحلم وتقرشت الكلمات عارية. إنني مكتئب معظم الوقت. أحاور نفسي محاولاً الخروج من نفق اكتئابي معظم الوقت. كل يوم أقمدد بعد الغداء وأغمض عيني مواصلاً مونولوجي الداخلي.

في ذلك الصيف كنت منهكاً ومجروحاً وحائقاً.

في ذلك الصيف كنت أأخذ قراراً حازماً. لم يكن ثمة مخرج إلا أن أكتب يومياً أو أن أتوقف عن الكتابة نهائياً. ثم جاء آب واحتلال الكويت. ومنذ آب وأنا كالمللول. كان عليّ أن أواجه لوعة من نوع آخر. وكنت أتيقن يوماً بعد يوم أن تاريخنا سرطان يلتهم شؤوننا الحميمة، يلتهم مسراتنا اليومية وأشواقنا الحية، يصادر لوحاتنا الشخصية، لكي نتفرغ بلياقة لمذاق اللوحة الكبيرة، اللوحة التاريخية المجيدة!

وهكذا غرقت في اكتئابي وإحساسي المضاعف بالشيخوخة. كانت كل كتابة سخيقة بل متعلرة، لأنني كنت في أسوأ حال.

أعتكف في بيتي متزحلقاً على أصوات المذيعين إلى الهاوية التي لا قاع لها. إنني بكئيب كالعادة، وأجرحر أمراض كالعادة، وأقرأ كثيراً كالعادة. وأكتشف أن حياتنا مسروقة بالأكاذيب كالعادة.

ضاع العمر في الأوهام، والمصيبة أن كل الطرق الأخرى لا تقل وهماً عن أوهامنا. إنني أتكىء على

الكلمات وأحتاجها لأتني خائف. إذا خدمتني صحتي فسأكتب بعض الأشياء التي قد تكون شخصية. على كل حال إنني أحاول. وهذا العام سأفرض للكتابة. «لي».  
إن أحاول العمل وأحاول الحياة».

(رسالة)

### مختبئة وراء

صوت خارجي : أعود إلى المرات التي التقيته فيها في مهرجانات مسرحية عربية. كان ذلك في نهايات فترة صمته التي امتدت سنوات. أعود إلى الثروة والضحكات والمناقشات وحتى كلمات «النميمة».

أشاكسه حول حب الآخرين له، حول «الاجماع العاطفي» المعقود عليه، وأذكره أن كل اجماع مشبوه. ونحاول معاً أن نجد الأسباب الجدية الهزلية لهذا الحب.

أشاكسه حول مزمرته للقهوة «دويل اكسيرس» في النهار ولبعته للحبوب المهدئة في الليل.

أشاكسه حول معدته الحساسة «نقد» المتواصل.

أشاكسه حول مزاجه الدرامي المؤبد.

أشاكسه حول قناع الهدوء واللفظ الأزلي.

أشاكسه كما نشاكس منْ نحب خائفين عليهم.

هل يمكن لإنسان أن يعيش مع هذه الحساسية الذابغة؟ هل يمكن لإنسان أن يعيش عذابات أمته وجعاً يومياً؟ ليس تعبيراً صورة بلاغية، كنت أراها معه بعيني.

### مرايا

موت غائب طعمة فرمان:

«كان غائب يعني ازدواجية المنفى. فليس العيش بعيداً عن الوطن هو وحده المنفى، بل إن العيش في وطن يحكمه الاستبداد والظغيان هو أيضاً منفى، ولعله المنفى الأشد قسوة وهولاً».

موت فواز الساجر:

«عما قليل سأعود إلى دمشق، فأجدها أكثر دمامة، وأقل صداقة سأعكف على فجوة الموت التي نفرت في داخلي، وأرفع بأصابع ذائلة شاهدة أخرى في المقبرة التي تتراعى في داخلي».  
...والآن كيف أوقف هذا النشيج؟».

### تعريف الجمال سليماً

«بشعة هي بيوتنا».

بشعة هذه الأحياء التي ارتجلها الجشع وخواء الروح.  
 بشعة هذه الألوان الترابية الذائبة.  
 بشعة وجوه الناس المقهورة، والمهمومة.  
 بشعة هذه المشية، هذه الطاعة الذليلة، هذه النظرات الحائفة، هذه النظرات الحائفة،  
 الرخيصة.

بشعة هذه الأخلاق السائدة، هذا الابتذال، هذا السخف، هذا الدجل، هذا الإحتيال...».

تفصيل : «إننا محكومون بالأمل.»؟

تفصيل : «إن «الحياة اليومية» حين تفص بالأحداث، والدم، والمفاجآت تمتص الطاقة المسرحية، وتستنفد حاجة الجماعة إلى التمسرح، فال يومي يصبح في هذه الحالة، مسرحاً حياً وفاجعاً، يمتد في التاريخ الفعلي للأمة.»

### مرض الروح

صوت خارجي : كان ذلك في القاهرة أو في تونس؟

لماذا حكيت له عن كتاب عنوانه «مارس» لسويسري اسمه المستعار فريتز زورن كان مصاباً بسرطان الحنجرة؟ لم الورم في الحنجرة تعبير عن «دموع مبلوعة» يقول زورن: «من وجهة نظر طبية خالصة يبدو هذا التشخيص الشعري غير صحيح بالطبع، ولكننا عندما نطبقه على المصاب نجد أنه يقول الحقيقة: كل العذابات المتكومة خلال سنوات ما عادت تترك نفسها تنضفط في داخلي. أعتقد أن السرطان هو مرض الروح. ليس هناك قدر، هناك خطأ» كان زورن يرى الخطأ في تاريخه، في كل ما يحيط به، في تربيته، في طبقته، في جنسيته السويسرية، معتبراً نفسه مثلاً لانهدار الغرب، مبرمجاً، عبر هذا كله، للإصابة بالسرطان.

كان ذلك في القاهرة أو في تونس؟

حكيت لسعد الله عن زورن وكتابه وكلماته المبلوعة التي انفجرت ورمياً في حنجرته. حكيت لسعد ووعدته بإرسال نسخة من الكتاب إليه في دمشق. ولم أف بوعدي طبعاً.  
 والشمس في دمشق مضجرة كالغيم في باريس وأنا أتعثر بكأبتي. أغالبها بالسجائر والقهوة والكتابة. معدتي تهيج وأحشائي كالجوارب الوسخة. شربت الباردة وتظاهرت بالفرح. ما الذي ينقصني كي أفرح؟.

[رسالة]



صوت خارجي : انسكبت كلماته فضيحة.

تفصيل : « لم يبق شيء.. خراب.. خراب شامل لا يترك لنا خياراً إلا الرحيل.»

«العزادة : مسرحية لفرقة المسرح الجنيد في تونس، للمخرجين فاضل الجزيري وفاضل المصاوي.

سعد الله ونوس :  
النص والموت

## النص والموت

زكريا محمد

هل ثم علاقة ما بين النص والموت؟  
هل ثم زواج سرّي ملعون بينهما؟  
وكيف يمكن للنص أن يفتتح في الموت كما تفتتح زهرة لوتس في المياه؟  
تلبستني هذه الأسئلة بعد أن قرأت النصّ القاسي والمكتمل المشغول «رحلة في مجاهل موت عابر»  
للكاتب المسرحي سعد الله ولّوس، الذي يأخذه سرطان البلعوم إلى هذه الرحلة.  
قرأت النصّ وتمزّكت بينه وبين الموت؛ موت مكتمل، ونصّ مكتمل.  
وقد بدا لي، في لحظات أنهما متلازمان، وأنّ النصّ كان بحاجة إلى الموت كي يكتمل.  
وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ النصّ قد قتل صاحبه، وصارت حياته عوضاً عن حياة الكاتب.  
لكنني لم أكن واثقاً من صحة هذا الاستنتاج، ولم أكن راغباً فيه. فهو يعني أنّ: النصّ = الموت،  
وأنّ الأول كوكب يدور حول الثاني. كما يعني أنّ النصّ المشغول القاسي الذي بين يديّ ليس نتاج  
الحرب العسيرة التي خاضها سعد الله ولّوس ضد الموت، بل نتاج هذا الموت، بالذات.  
واستعرضت في ذهني ما تذكّرت من نصوص الموت في الأدب العربي. تذكّرت مالك بن الرّيب  
الذي رثى نفسه على أبواب خراسان. تذكّرت السيّاب الذي غرق في الموت ولم يتمكّن من أن يحدث  
فيه، وخلف لنا، مثلما خلف مالك، صبيحته اليائسة وهو يغرق فيه. تذكّرت نصوص أمل دنقل  
الشعرية على فراش الموت التي تركّزت في نقطة واحدة: بياض الكفن «كلّ شيء يذكّرني بالكفن».  
تذكّرت، أيضاً، فصلاً كتبها فوزي كريم في مجلة «نصوص» العراقية متأثراً مرضه وهو في  
المشفى. وهي فصول قويّة، لكنها كتبت في وضع مختلف. فلم يكن الموت ذاهماً عند فوزي كريم،  
كما هو عند سعد الله. لذا فقد كان قادراً على التأمل في شجرتي بيته بهيكل باعبارهما رمزاً لحياته  
وعالمه كلّ. فهو لم يخسر، بعد «وهم الأبدية». أما سعد الله فقد كتب وتأمل بعد أن فقد «وهم  
الأبدية» تماماً. منتجباً نصّاً عن الموت لا مرثاة. وهنا نقطة فرادته الكبرى.  
كيف تمكّن، إذن، أن يفعل ذلك؟ كيف أتيج له وهو المحطّم أن «يشغل» بمثل هذه القوّة على



\* \* \*

الموت عدوُّ الكلمة. هنا ما يدركه سعد الله وهو على فراش الموت. يقول «لو يستطيع الإنسان أن يحصي عدد الكلمات التي تفقد كثافتها وتغدو لغواً بالنسبة للمحكوم بالإعدام!» ويضيف «حقاً.. كم كلمة يحتاج المحكوم بالإعدام؟» - ص ٨٢ -.

هكذا يتسائل سعد الله وأوس مدركا، بعمق، مشكلة العلاقة بين النصّ والموت. إنّه - سعد الله - محكوم بالإعدام، والمحكوم بالإعدام ليس بحاجة إلى الكلمات. إنّه يحتاج إلى الصمت أو إلى الصراخ، الصراخ الحيواني، فقط. ويضيف معتمداً المسألة، «ليس بوسع المرء أن يفعل أو يستمتع أو يبدع، إلا إذا كان وهم خادع بالأبدية يهدد أعماقه» - ص ٨٣ -.

وقد فقد سعد الله «وهم الأبدية»، وفقدت كلماته كثافتها، ومع ذلك فقد تمكّن من أن «يبدع» نصّاً مشغولاً ومكتملاً تحت وطأة الموت. فكيف فعل ذلك؟ لأنه تمكّن من أن يعيش في «الآن»؟. عازلاً، بخدعة بسيطة، نفسه عن الشعور بالموت؟ لا لم يكن الأمر كذلك. فهو يقول «ولكن ألم يخطر لي.. أن أعيش في «الآن» فقط؟». غير أنه يجيب غاضباً «ولكن.. اللعنة من يستطيع أن يخدع نفسه؟». لا مجال هنا للخديعة فسعد الله يدرك أن موته دائم شامل كامل.

مع ذلك فقد تغلب نصّه على كل هذا وخرج قاسياً صلباً لا نقص فيه. لقد انتصر النصّ على الموت. انتصر على فقدان الكلمات لكثافتها. انتصر على ضياع «وهم الأبدية». وبذا فقد اكتمل رغم الموت، وتغلب عليه وتفتح مثل زهرة لوتس في المياه رغم هذا الموت، وفي تضاد معه وحرب.

\* \* \*

هذا الاستنتاج فتح لي الباب لكي أدرك الطاقة الجبارة التي ملكها سعد الله. وهي طاقة فريدة، ولا شبيه لها في أدبنا العربي كله. فقد تمكّن أن يُخرج من الموت ومن تحت أنقاضه نصّاً لا شبيه له. وهو نصّ لا شبيه له لأنه ولّد، أيضاً، في لحظة انفجار العلاقة بين «الحق» والإنسان، أو في غياب هذه العلاقة، أصلاً. وقد كان من شأن غيابها أن يجعل من مهمة إنجاز النصّ أشدّ رعباً. فسعد الله أيوب ملحد لا يجد من يحتاجه. فقد حاجج أيوب يهوء، «أنا فمّن أحاجج وليس لديّ إلا هذا اليقين البسيط الموحش: من الظلام جئت وإلى الظلام أعود» - ص ١٧٥ -.

وهكذا ولّد نصّ أيوب في ظلّ يهوء. ووُلّد نصّ سعد الله في اليتم الكامل. ووُلّد نصّ أيوب تحت وطأة الأمل بأنّ ثمة ضوء، ولو ضئيل، في نهاية النفق. أمّا نصّ سعد الله فقد ولّد في العتمة الكاملة «لم تكن هناك أنفاق في نهايتها تُشعّض أضواءً سماوية، ولم تكن هناك مروج خضراء، بل حلقة وفراغ» - ص ٩٥. ٩٦ -.

وهكذا ولّد نصّ أيوب في ظلّ إله ما. أما نصّ سعد الله فولّد دون ظل. لذا فنصّ أيوب نصّ «أمل» ونصّ سعد الله نصّ «يأس» لا مردّ له.

وهذا ما جعل إنجاز مسألة أشدّ هولاً.  
لكن كيف تمكّن سعد الله من فعل ذلك؟

\*\*\*

على فراش المرض والموت في المشفى، وبين الصحو والهلوسة يتذكر سعد الله بيتاً من ملحمة شعبية، ثم يتذكر بالتدرج إسم الملحمة. وهي ملحمة تُدعى «محمد الملمح». ومحمد الملمح هو إسم بطلها. وهو الذي يروي أحداثها. لكن الغريب أن الراوي نفسه ميت، وأن جمجمته هي التي تحكي حكايته وترويها.

وما لا شك فيه إنّ استحضار سعد الله لبطل الملحمة، بين الصحو والهلوسة، كان بسبب الشبه بينهما. إنه هو، بشكل ما، محمد الملمح الذي يروي بعد أن مات. لقد مات سعد الله هو الآخر، أيضاً. أو لقد افترض أنه مات وبدأ يكتب. وهذا ما ساعده على أن ينتج هذا النصّ الجميل الغريب، وما ساعده أيضاً على أن يهدأ وتهدأ لهجته العاطفية، بحيث تطفو لغته فوق الموت. ولو لم يفعل ذلك لكان نصّه تحول إلى مرثاة، كما حصل، في الغالب، في أدبنا العربي.

وأنت تحسن، بكل قوة، أن سعد الله كان مصمّماً على أن يبتعد عن العاطفية الشديدة، وأن لا يتحوّل نصّه إلى مرثاة. فمن هناك، من المكان الذي حكّت فيه جمجمة محمد الملمح حكاية حياتها، حكى هو أيضاً. كان دماغه حياً مثل جمجمة محمد الملمح. كان يعمل، وقد تخلص بشكل ما من الجسد المحطّم، الذي لم يزل فيه نفس الحياة، وارتفع فوقه وكتب.

لأجل هذا بدا نصّه مفتوناً بنفسه عالياً وشفافاً ولا يمتلكه المرض. ولأجل هذا بدت لغته قوية متماسكة لا يعثرها الاضطراب. إنها لغة، من حيث المستوى، تصل إلى القمة.

وعليه، يمكن لي أن أقول، إنّ قيمة نصّ «رحلة في مجاهل موت عابر» من كونه نصّاً خلق في الموت، ومن كونه لغة، أيضاً. أي أن فرادته لا تتعلق بكونه واحداً من النصوص القليلة التي حدثت في الموت فقط، وإنما تتعلق بأنّه خلق فوقه بلغة متفوقة. لقد خلق، إذن، وخلق.

\*\*\*

غير أنّ من الصعب أن يقتنع الإنسان، وأن يقنع دماغه، أنّه ميتٌ قبل أن يموت. لذا بحث سعد الله عن ما يقنع دماغه بأن جسده قد مات، منذ زمن، وأنّ عليه - الدماغ - أن يعمل وحده دون أن يدور على فلك الجسد. «كنت أعلم أنني أحمل موتي في داخلي». هكذا يقول سعد الله. فموته قديم يكمن في الأعماق. أمّا الجديد فهو أنّه يبرعم ويفتح الآن. وموت سعد الله كذلك موجود في النبوءة حتى قبل ميلاده. هكذا يعلن في «نص ذاكرة النبوءات» الذي يسبق نصّ «رحلة في مجاهل موت عابر». فقد حلم أبوه ذات مرة أنّه كان يصيد الثرّاج بالباشق «فطارت أمامه ذرّاجة، فاطلق عليها الباشق. فنصها الباشق... ثم جنح متبعداً واتجه نحو الشرق حتى اختفى بين كروم الزيتون» ولم يعد. وحين استيقظ الأب قال للأُم الحامل «اسمعي يا امرأة.. الله يعطي ويأخذ.. ما في بطنك ميت، إمّا ستلدنه ميتاً، وإمّا سيموت بعد ولادته بقليل». وبعثت سعد الله على هذه النبوءة «ما زال أبي حياً... وأطباء باريس جهّزوا لي القبر، وجهّزوا لي الكفن. أكان مقررّاً أن تتحقّق نبوءة عابرة... بعد نصف قرن من الزمن؟».

لقد كان الموت قبل الميلاد. و«النبوءة العابرة» قرّرت، منذ البدء، «الموت العابر» الذي دخل سعد

الله مجاهله.

لقد لعب سعد الله لعبةً صغيرةً مع نفسه ودماغه وجسده لكي يتمكن من التغلب على «فقدان الكثافة» وعلى فقدان «وهم الأبدية» وذلك كي يكتب نصّه القاسي والمشغول. وقد نجحت اللعبة.

\* \* \*

وفي البدء، لم أكن أعرف لم سعى سعد الله نصّه بهذا الاسم «رحلة في مجاهل موت عابر». كنت أظنّ أنّ التوفيق قد خانته. فما معنى «موت عابر» لرجل يقول، بكل وضوح «من الظلام جئت وإلى الظلام أعود»؟ فكلمة «موت عابر» كانت تصلح لموت له ما بعده، كانت تصلح لرجل مثل أيوب، حيث يكون الموت فاصلة بين حياتين، والثانية أوسع من الأولى. لكنني، فيما بعد، أدركت أنه كان يقصد عنوانه، وأنه لم يكن مخطئاً. لقد خوض في مجاهل الموت.. هذا أمر لا شك فيه، لكنه كان موتاً عابراً، حقاً. فقد انتصر عليه سعد الله في جبهتين: جبهة النصّ وجبهة العقل. أمّا النصّ فقد خرج صلهاً حياً قوياً سوف يعيش أكثر مما عاش وسيعيش سعد الله بكثير.

وأما الانتصار على جبهة العقل فقد كان انتصاراً لا يقلّ عظمة وجمالاً عن الانتصار الأول. فقد رفض سعد الله أن يسير في الطريق الذي سار فيه أيوب رحمةً بنصّه «نصنا» ورحمة بعقله «عقلنا». لقد حاجج أيوب يهود قائلًا «ما الإنسان.. حتى تبثليه كل لحظة...؟ إلى متى... لا تمهلني ريشا أبلع ريقى؟» وكان سعد الله لا يستطيع أن يبلغ ريقه أيضاً. فقد كان سرطاناً في البلعوم، حيث يُبلع الريق، لكنه لم يحاجج «فكرت في حالتي ووددت أن أجد من أحاججه. لا يوجد للأسف إلا رجال صغار مثلي، وبعض الذين يحيطون بي. وهؤلاء ما ينفعني أن أحاججهم؟».

سعد الله بلا عزاء. كان بإمكانه أن يبحث عن عزاء. كان بإمكانه أن يمشي في الطريق الذي سار فيه أيوب. ولو فعل لتحول نصّه إلى محاجة دينية، أو إلى مرثاة، لا إلى تأملٍ عارم بالموت والحياة، والجسد والماضي والوهم والحقيقة. وهو لم يكن يرغب في ذلك. كان يريد نصّاً ذهبياً لم يسبقه إليه أحد. كان يريد التحديق في الموت في لحظة نزوله، التحديق فيه رغم الخوف والاضطراب. كان يريد أن يقبض عليه، وأن يستكشفه، وأن يتجول في ديناميسه. وقد فعل.

لم يكن يريد طريق أيوب، فهو طريق تعطيل العقل. فبهو وأصل تأنيب أيوب إلى أن «تضال، وتلاشى منكراً مقاتله، ونادماً على محاججته». ومقابل ذلك عرضه «أضعاف ما خسره، ولكن بعد أن عطّل عقله، واعتذر عن المحاجة وتحول كائناً صغيراً». سعد الله رفض أن «يعطّل» عقله وأن يتحول إلى «كائن صغير». لقد صمّم أن يحافظ على عقله وأن يبقيه شعلة نارٍ وسط عواصف الموت الرهيبة كي نهتدي بها. لقد رفض أن يتحول إلى «كائن صغير». وظلّ يردّد حقيقته البسيطة «من الظلام جئت وإلى الظلام أعود». ومن أجل هذا فقد تحول موته إلى «موت عابر». ومن أجل هذا فقد منحنا نصّه الكبير.

موت سعد الله، إذن، هو أول موت ملحد في «الأدب العربي». وهو ملحد بلا ادعاء ولا تفاخر. ملحد رغم الخوف والاضطراب من الموت. وهنا تكمن أحد جوانب أهميته. لقد كتبت نصوص ملحدة كثيرة، لكن ليس تحت وطأة الموت المباشر. فأغلب الملحدين كانوا يصلون إلى الإيمان وقت الموت، أو

قبله بزمن. والذين لم يصلوا إلى الإيمان، لم يكتبوا نصاً لكي نقرأه.

\*\*\*

الموت أبو السيرة الذاتية : يستدعيها ويخلقها. فعندما ينحدر العمر ويبدو كما لو أنه ينفذ يجلس المرء ويكتب «سيرة حياته». الموت يطوف، لكنه بعيد إلى حد ما : هنا تولد السيرة الذاتية. سعد الله ولؤس لم يكن في مثل هذا الموقع فلم يكتب سيرة ذاتية ولم يحاولها. فهدف السيرة تأكيد معنى الحياة التي توشك على الانتهاء. فهي حياة لم تضع هباءً كما يعتقد كاتبها وكما يريد أن يقول. سعد الله لم يكن يبحث عن ما يؤكد معنى الحياة، والسيرة الذاتية لم تكن هدفه. كان يريد أن يلعب مع الموت. وقد لعب معه وأخرج نصّه.

وكمسرحي، فسعد الله لا يستطيع أن يموت دون مسرح. لذا جاء نصّه مكوتاً من مقاطع يقظة تُقدم الموت وتُقدم أثره في جسده، ومقاطع هلوسة ذات طابع درامي. فهو لم يكن يستطيع أن يهلوس إلا بالدراما. وهكذا ينتقل بنا نصّه من فصل درامي إلى فصل سردي، في تتابع لا يهدأ. وهو يتسائل أكثر من مرة، بعد إيراد فصوله الدرامية «هل كنت أهلوس؟» ويكاد المرء أن يشك في أنها هلوسة. فهي فصول متقنة ومدهشة. ويبدو أن الهلوسة كانت تمثيلاً لاتفصال عقله عن جسده المحطّم. فالعقل في لحظة ما ابتعد وعمل وحده دون الجسد، تماماً مثلما فعلت جمجمة محمد الملمح حين روت وحدها الحكاية كلّها.

وفي هذه الهلوسة البقطة تحاول إحدى الشخصيات، التي استقدمت من الماضي أن تبحث سعد الله على أن يكفّ عن يقظته المهلوسة، فهي تقول له «ما زالت تنبعث منكم رائحة الدنيا وتنثنها» وتضيف «إسمع إرم هذه الذكريات جانباً، وحاول أن تستقرّ في موتك» فيردّ «لا أستطيع». نعم، إنّه لا يستطيع ذلك. لقد لعب لعبة كبرى كي لا يستقرّ دماغه. لقد تصرّف كما لو أن الموت حاصل وقديم لكي يحزّر عقله، لا لكي يستقرّ هذا العقل في الموت، بل لكي يحلّق فوقه ويتأمله. فوق ذلك فدماغه لا يستطيع أن يموت قبل أن يعيد ترتيب هذا الكم من الأشياء الهائلة المتناثرة: التاريخ. لذا فإن «هلوساته» هي في الواقع محاولات لبناء تاريخ ما لعائلته ولشعبه وللإنسانية. فتاريخ عائلته، مثلاً، يبدأ عام ٢٧ ق.م ويصل حتى ٢٦٩٩ بعد الميلاد حيث سيكتمل بعد موته. بل هو يبدأ قبل ذلك من الأم الأولى والأب الأول. فشهوة بناء تاريخ للإنسان قلاً رأسه. إنّه بينيه بالهلوسة وكان عليه أن ينجزه قبل أن يموت.

\*\*\*

نصّ قاس، نصّ مكتمل، موت قاس، موت مكتمل انتصر على سعد الله وحطّم جسده وبوشك أن يأخذه إلى الموت. لكنه، من ناحية ثانية، موت يفشل في الانتصار على لغة سعد الله وعلى عقله.

## رواية

## مخطط ميلانوس

## سليم بوكات

عويل حديدي يَمُرُّ الهضبة الصغيرة في الجهة الشمالية الموحشة من منطقة آيوس أندرياس، التي يستطيع الناظر من عندها أن يبصر، غرباً، القباب القرميد الثلاث لكهيسة آيوس بافلوس. الحفارة الآلية، الصفراء، تعض بينكاشها المجوف قشرة الأرض الصلبة، داخل الخطوط الهندسية المرسومة بالجير الأبيض، ثم تنتزع، تُهَشَّأ، هياكل العصور المكشوفة في طبقات التراب، وأشباح السنين الراكدة في تلك الرقعة، التي سترتفع في مجاورتها أساسات من الإسمنت، مُلقية إلى السنين، كالهبة، ما تنشغل به بعد ركودها بلا تاريخ من الضجيج، أو من السرد المقلَّب لجهالات الإنسان القوية.

عواء وعويل ينبثقان من مفاصل الحفارة الآلية في حركتها الشبيهة بحركة عين العظاية. المنكاش الضخم، الذي يتقدم هيكل الآلة مثل درع، يهوي عنيفاً على السطور الصلدة لأرض الهضبة، وإذا به جرف، بانسحاب مدروس، أحشاء التراب اللتفة على كمالها العريق، يتناهي قوياً لهاث الحصى الأسود والحجر متشظتين، بلا اقتدار، بأخر معقل من معاقل سكينتهما، يائسين، محمومين، مكشوفين للسان الهواء الهرطوقي، في المكنن الدائري المفتوح على الخط الأخضر، الذي يقسم مدينة نيقوسيا شطيرتين من غسل الخريف.

اشترينا أرضاً رخيصة في هذا القاطع المرفوع على عويل الحفارة الآلية؛ أرضاً مشرفة من التهد الترابي على عراقٍ راكض، في استواء واضح، شمالاً، حتى سفوح جبل «الأصابع الخمسة»، الموشوم بحجر أبيض على شكل بيرق يتخذ حرجاً قهراً صلة البلد الأتراك.

بعض التخييل القصير، المستوحش، ينهض في الخلاء الشاسع المحرّم على أيّ كان اجتيازه، إلا جنود الأمم المتحدة، الساهرين على النجوم الكتيبة في الخط المستقيم، الذي يقسم السماء كحكمة بحرية فوق مائدة المكان. بعض أشجار الليموزا الشعاء، أيضاً، تبسط جذائلها المتطابرة على فتوق الأرض، مكسوة بطحين أسفر يتناثر شيوماً صغيرة إثر عيمٍ صغيرة كلما حُمت الريح زهرها الذهبي، المتلف كرات مثل عين الباشق. وثمت، أخنود من العراء، قصب أخضر، ثري بتقيق صفادعه، وراء درع التخييل المتشقق في الخط الأخضر، المحرّم عبوره، يمتلئ شتاء بمياه المطر، ليشغل الصيف عليه، فيما بعد، شُفلة المضي، متذكراً من طينه أرواحاً لها نثج القيط، تحل في أيّ شكل تشاء : بعوض، وأفاع، وخنازير برّية آمنة في حماية مواثيق الهدنة منذ الغزو التركي لقبرص قبل ربع قرن إلا قليلاً. وهي خنازير شديدة البطر، لها نداء في كل مغيب أشبه بقققه جشاً، تبدأ على وتر صوتي أقرب إلى الشهيق، ثم تنتهي شمرقة نادية، أو هكذا توهمت. غير أن ذلك القصب يزدان شتاءً بقناديل سود، كثيفة، تتحرك

طائرة رفوفاً، وتحطُّ رفوفاً، عناقيدٍ عناقيد، حُرَّتْ في تحديد صنفها من عالم الطير، حين سكَّنا المنزل، ثم فوجئت يوماً، حين عبرت ثلاثة أزواجٍ منها حديقة البيت الغربية، مستقرة على شجرة الصنوبر الضخمة في ساحة بيت جيراننا، أنها زواير، شُتت حنيني الصلب بشفرة من ريشها.

لطالما فتنني طائر الزرزور، الأرقط، سليل الغراب أو من خُصائمه في النوع، وأيقظ في مديح الثلج في عرامات الشمال السوري. يتنقَّ أنني لم أراه، من قبل، إلا باحثاً عن رَوْق، أو طائراً، من دون أن يتسنى لي مشاهدة أسراه آوية إلى مقيل في المساء. وها هو القصب يُريني، للمرة الأولى، كيف يتحول ذلك الطير إلى ثمر أسود، حي، قيل أوراق النبات الطرية وتتدلى تحت ثقل المتزاحمين عليه، مثل عناقيد العنب، وأظنني قالكمت أعماقي كي لا أنجرف إلى تلك الرغبة الفاتنة في عبور الحلاء الوحشي؛ هناك، متجهاً إلى دغل القصب، فألمس الورق الطويل الذي يرقد عليه الزرزور، وأعين أعشاشه إن كانت له أعشاش، وأحاده أيضاً، فلربما تذكرني. غير أن الأمر محفوف بخطر جسيم إذا انتبه أحد من الجنود المتقابلين في منازعتهم المخلتة إلى حماقتي. وهي حماقة تشبه، بالرغم من أنني كنتها، ما بادرته به الهضبة الصغيرة تحت تحرُّشات منكاش الجرافة الآكية بأثائها العشرة، فقد تفتت بعض أضلاعها عن عظام تلو عظام أهَّل منها السائق، لكنه استمر، بفضول أخرس في كبل عناق آتته للتحفر، بعصرها، ويقشّر ظلالها، ويفتق مغاليق مخيلاتها المرصودة، حتى اجتمع من تلك العظام هَرَمٌ بعلو ثلاثة أمتار ونصف المتر قرب شجرة الميموزا البرية، على الشُّم الشمالي للبيت، الذي سينهض من طبقة واحدة، على أساسات عالية تزيد بروزاً في مركز الهضبة، مكشوفاً من ثلاث جهات على يقين الريح.

أبلغ المهندس، المشرف على سحر البناء وطمسائه المكتوبة، منذ الأزل القديم، في خيال المكان، جهات في الدولة بأمر العظام، التي كانت خليطاً واضحاً - بيت الهلع أول الأمر - من هياكل آدمية وحيوانية مفتتة، متداخلة، تتبادل شهوات مكتومة، وصمته لئلا يكل القهقهة. لكن الدولة لم تكلف أحداً بالكشف على تواربها، فظلت مكتومة خزاناً هناك، لصق شجرة الميموزا، التي نثرت من زهرها الأصفر سطوً بركة الأرض المكشوفة على الترقوات، والجماجم، والسلااميات، والرحضات، وعظام السيقان، والأرساغ، والأضلاع، والفقر. ثم وجدت، ذات يوم، أنها تصلح حفلاً لونيّاً، بعدما ألقيت عليها بقايا صباغ أزرق ظل في السطل البلاستيكي، حين فرغت من دهان جدار خارجي في موقد الشتاء. فكنتُ كلما أنهيت طلي مساحة ما تركها لي الدهانون لا توافقي مزاجي - بعد فراغهم النهائي من تلوين البيت ببياض أوتعة وحيد، متدرج في هذيانه، ونالوا أجورهم، واختفوا في شقوق عقود أخرى مع بيوت أخرى - أدنى الثقل المتبقي في قاع السطل، بعد مزجه بما، على جانب من هَرَم العظام، حتى غطيته كله بدروع اعتباطية من اللون، تنعكس عليها المبادلات الصامتة للعظام ذاتها، وتكاد ترى - إذا تمعن الناظر فيها - شكوى حيوانية من أن اختلاطها بالأدني، على النحو ذاك، يُقلق سلاحتها. وقد التقطت «تاسولا» أربعين صورة لذلك الهَرَم، من كل ثلث زاوية في دائرة المكان، مزعمة أن تقيم معرضاً له؛ وهي أزمعت مراراً - حيثما فرغت من تصوير مرحلة من مراحل بناء البيت، كجزء من «توثيق الشهوة» كما عبّر المهندس، بغصاحة فيشاعورية، عن عمل تلك المرأة - على إقامة معارض تتزاحم في مفكرتها، من دون أن تدرج واحداً منها من أعلى سلم أهلها إلى يدَي التحقيق، قط.

كانت رغبتي الجلييلة، الملتوفة من أعماقي، بحنان، إلى الكلمات، لما فاتحت زوجتي بالبناء الدفين إلى بناء بيت، أن أحصل على أرض تجاور سياج حلبة سباق الخيل، في منطقة أيوس ديميتوس، غرب نيقوسيا، حيث مكنتنا

إحدى عشرة سنة قرب غابة النيران اللامرئية التي تحمحم فيها الجياذ الراكضة، ويرتفع إلى ذرى شجر الأكاسيا دخان لهاثها، مستطيلين بصراح الحناجر الآدمية على المدرجات، يلوح أصحابها بحظوظهم للرماد الذي يخبئهم عرق الحيوان بين شوط وآخر. وكان الفاصل بين مسكننا هناك، وسياج الحلبة ما لا يجاوز مائتي متر، من أرض خلاء اكتأبنا لما عرفنا أن مالكلها اضطرر، مرغماً بسبب حاجة ملحة، إلى بيعها بثمان بخص، قبل سنة واحدة من تفكرنا في شراء أرض نبني عليها.

يحيط بسيياج حلبة السباق الشبكي سور من شجر الأكاسيا، متساقط يحسب الناظر جذوعة يابسة لولا القمم الخضراء، المنتشرة أفقياً كأرز جبال تروودوس. بل الأرجح أنه شبيه، في مناخ نيقوميسيا ذي الهوى الصحراوي الدفين، بشجر الباوياب الأفريقي، ويلبس مثله، كلما هبت ريح من الرياح الثلاثين المتعاقبة في اليوم الواحد، برافق الغبار واحداً إثر آخر، يتدرج في الكثافة، وتزوغ أغصانه المشاكسة، أو تتشاجر بما تشخره من أنساغها من حتى الصيف فتبدو، أبداً، على اضطراب، شعاعاً. لكن ما من عش طائر يسقط من عليها ذلك الشجر، الذي هو موئل الغراب، والبروم، واليحم المراميذي الأطواق البيضاء على ريش العنق، وقد استدرجت الكثير منه، ببلور الحنطة أنثرها تحت شجرة التين، في الحديقة الشرقية لمسكننا القديم، وأتصيده، بعد ذلك، ببندقية الضغط الهوائي، من شبك المطبخ. غير أن أعداداً لا تحصى منه سقط صريعاً، بعد طيران فجائي مذعور، وراء سور حلبة السباق. أتبعته بعيني بنطلق باندفاع الألم في كيانه كأنما يعينه الألم نفسه، بجناحين نارئين، على صعود الفراغ إلى حدائق التور المعلقة فوق قمم شجر الأكاسيا، من دون أن يخطئ اتجاهه، ولو مرة واحدة، ليسقط، من ثم، بعد ذلك الإندفاع المحموم، ككرة ثقيلة، بشكل عمودي، إذ تنفصل روحه في مخرج الحداق الخفية، عالياً، ويهوي الجسم إلى أسفل بالعطالة التي يشدها بها الموت إلى سحاء المادة، وأومة العنصر الكثيف.

طائر قوي ذلك اليحم الرشيق، المكتحل العينين، ذو الريش الزنج الرائحة، فإن لم تصبه طلقة ببندقية الضغط الهوائي، من عيار عـلم، في الرأس، أو في القلب، انتشل نفسه من الصدمة، بالقفزة الغريزية التي ينفخ بها الدم في مسالك الجسد، وتجأبه، فيبدو خفيفاً، مقلوفاً إلى الجاذب العلوي لحجر الهواء، فيطير اليحم المطعون طيرانه الساخن، الشديد، المتعاقب مع مركز الأرض. وفي سقوطه داخل القاطع المسور، الذي لا أستطيع اجتيازه لالتقاط قنصتي الضائعة، تسقط عليّ خيبة معزجة بإحساس صريع بأنني خدعت.

لم نمثر على أرض للبيع، بالرغم من كثرة الخلطات بين البيوت القليلة، المهيثة بتباعد، من حول سور الحلبة، فومعنا حلقة البحث في شوارع خلفية. كان ما يتعرض علينا من أراضي فيها خارج مقدرتنا شراءاً، فاهتمنا، مضطرين، حلقة بعد أخرى، حتى مشارف «الحظ الأخضر»، غير الرغبة فيها من شدة الوحشة الراسية على أعمدة الهواء المهجور، والهيبية التي ينسجها الخلاء العاري للمشهد، من خلف الستارة المتزقة كلياً، حيث يجد المرء نقشه في قماش بصري مفتوح، دائم، مع الجندي الذي يراقبك من برجه الإسمنتي، في الجهة الأخرى المرفوفة على روح كمال أتاتورك الجالسة في ظل دبابه.

كان امتياز الأرض هناك، عدا سيرها المناسب، إشرافها على مجمعات بيوت المهجرين من الغزو التركي، غرباً، وعلى صفين من بيوت أخرى جنوباً حتى شارع أيوس بافلوس العريق. لقد كانت أرضاً أشبه بصقري ذي جناح واحد، وتسطيع، لو مثلت ذراعها الخفية، أن تصرخ شعر الضباب في حقله اللذيذ على تخوم جبل «الأصابع الخمسة»، المتجرد لسان الغيب. ولم يمض شهران على انتقالها ملكاً قانونياً إلى حوزتنا حتى حظ عليها الملاك

الحديدي، الأصفر، ذو المنكاش الضخم، والمفاصل الزيتية، الناطق بدمدعات من صرير يرتجف له الخلاء، وينكمش السر الذي لم يعد مرثها في بطر وحدته. ومع انهماك الحفارة الآلية في تقويض الشهوات الصلدة للأرض كان يرتفع، بتوافق يواكب ضجيجها، صوت عويل حيواني، مذعور متألم، موحش وكتيب، من جهة دغل القصب. وقد ازداد ذلك العويل ضراوة في الأيام التي سكبت جباله الإسمنت الضخمة أخلاطها في قوالب الأساسات والأعمدة، من خرطومها المرتجف متعة من تدفق السائل الكثيف، الذي يتجمد سريعاً بعد تدفقه في مشيمة العلم الكبرى، الصلدة، الحية بما تختزن من هواٍ أسير في خائرها. ومن ثم اختفى ذلك العويل حين اكتمل تشييد البيت غير أنني توهمت، مرات، بعدما استقر بنا المقام في فردوسنا ذي المسطح القرميدي، طنينا ينبعث من أساسات البيت، أخالاً - إذا وضعت أذني على عمود من الأركان - العويل ذاته الذي كان يرنج دغل القصب، خافتاً عميقاً، مطحوناً، ومطوياً بإسمنت وظلام.

ما الذي يجعلني حراً أكثر كلما امتلكت شيئاً؟ ما اليقين الذي يبسط علي شعاع الرحمة فانتفضه بعظامي، وقلبي، وظلي، كلما أضفت إلى السجل الخفي لتقنيات عمري شيئاً لم يكن مدوناً فيه؟ الأشكال، التي طالما انبثقت من أسومة يدي القاسيتين، الشهوانيتين، من باطن الحجر إلى ظاهره، كانت، هي، صورة هذا اليقين بأنني أضيف، كل مرة، حرية إلى حريتي، ما دمت استجمع، بتواصل، قنينة إلى أخرى في ملكي. لهذا، ربما، صرت نحاتاً. النداء الجارف إلى تحصيل الأشكال هو نداء الملكية. كل شكل جديد أجهزه في الحجر هو درجة أخرى في مراتب حريتي. هذا ما أقدر عليه، في الأخل، ما دام امتلاك المكان، والمحسورات، معاً، بات مستحيلًا في القانون الذي يصوغ حدود العقولية في التملك، ويلجم اندفاع الغريزة التي أظنها عقلي الأول.

في القديم العريق كان أسلاقي أحراراً بما حازوه من ملكية لا حدود لها: الأرض، في الانجهاحات كلها. السماء في الانجهاحات كلها. المياه في الانجهاحات كلها. صيد في البرازخ. رحيل بلا انقطاع، أو هيمنة في الاستقرار، حيث يشاؤون، بلا انقطاع. الأرواح أكثر اتساعاً في المقاطعات اللامحدودة للثلكية. وأنا، منذ انقسمت الملكية إلى مجزوءات لا تستحصل إلا تباعاً، ضمن حدود القانون ووصايته، صار في عرفي أن حرية الأسلاف المتفقدت في قسراً قد تستعاد، في المقدور المتاح لإنسان مثلي، باستجماع التقنيات، والإضافة إليها، وتغذيتها. وما أسره نفسي، الآن، سيبدو، في الأرجح، نوعاً من النازع المستهجن لدى ذوي الطوية الواقعية، وجهاة الغدل بالتقسيط القانوني. ولربما واجهني امرؤ متبصر في أمور العوالم الجديدة قائلاً: «كيف لك أن تعادل بين كمٍ للحرية وكمٍ للملكية، وتقرنهما في رباط واحد؟»، ولا أظنه إلا ناصحاً في مسائل الرغبة وجوازاتها، وعلى قدر من المنطق أيضاً. لكنني أسير ما يشدني إلى ابتكار حريتي بإسراف البقطة التي تعلمني أن الموت، نفسه، ملكية على مشاغل الحضور الأكبر للاكيد العريق. أي: أنني شخص غير متأكد، حتى إشعار آخر، في سياق صيرورتي.

أعرف، مثلاً، أن اليمام الرقيق، المتجانس الكتلة والكثافة، الرقيق الفصوت، يلهمني، بتحريض غامض، الإقدام على القتل؛ يلهمني قتلة، ويستدرجني إليه كأن خيالاً يتقاطعان في المركز الدافئ للغيبوبة، التي ترسم الوقت جانبياً بخطوط متقنة. وأنا لا أريد خيالي السارح على صفحة العماء الكبيرة أن يتقاطع مع خيال يامة العبت الأنيق لا يتسع لاثنتين؛ الفناء الفسطاط الصغير لا يتسع لاثنتين؛ العلم مضموناً كالقبضة على الفراغ الحي لا يتسع لاثنتين. وكنت بدأت أدرك هذا التقاطع اللامرغوب فيه بيني وبين الطيور حين كمت، مرة، للعصافير، كمادتي، من شباك الطيخ، فحط على شجرة الزيتون الشعاء طير من فصيل السمئن، الذي يسمونه «شكلسن»



باليونانية، مع تخفيف الشين تخفيفاً كبيراً. ولما سادت شُعيرة البندقية الصغيرة إليه لم أجده على الغصن الذي حطّ عليه. تفقّده بعيني حتى عيبتُ عن تعيين موقعه على الشجرة. اختفى. سرقة الظلال. تركت البندقية على المسطبة الخشبية للمطبخ وخرجت أتفقّده عن قرب. درتُ من حول شجرة الزيتون، وشجرة التين الضخمة، التي تجاورها، وشجرة الأكيدنيا القاسية الورق : لا شيء. بعد أيام جاء الطائرُ نغمته، في الأرجح. وكعادة هذا الصنف، لم يببط طيراته حين اقترب من الشجرة، بل اندفع، خطفاً، إلى الأغصان الأكثر تنافاً وتشابكاً، واخترقها إلى عتمة ظلالها.

حلتُ الموقعَ بِخَصَرٍ دقيقٍ من بصري، وسكّدت إليه البندقية من غير أن أراه، ثم أطلقت الرصاصة الصغيرة، الشبيهة بحبة العدس، فلم يتحرك. طار دُورَيان من شجرة التين. دُعرتُ يمامةً أظنّها كانت تتأهب للنزول من سطح المنزل المقابل إلى الحديقة، فابتعدت. لقمّت البندقية طلقةً جديدةً وسدّدتها إلى أغصان شجرة الزيتون. ما من حركة. إحدى عشرة رصاصةً فُعيّة الضلّ اخترقت الظلالَ المفتولة بين أغصان الشجرة، ولم يتحرك الطائر. خرجتُ أتفقّده الموقعَ بوصمةً بوصمة، من الأعلى إلى أسفل، ومن الجنوب إلى الشمال، حيث صفّ الشجر العريق. درتُ على عقيبٍ عائدٍ يضع خطوات ثم توقفت. عراني إحساسٌ لا يُركّ بأن أحداً ما يراقبني من الخلف. التفتُ إلى شجرة الزيتون، عابثٌ أغصانها أولاً، وأنزلتُ بصري من عليائها إلى أسفل ساقها المتوترة المحشنة فجمدت عيني، بصدمة مكتومة، على عيني الطائر : كان يرمقني برأسه الممدود من وراء أسفل الجذع المتصل بالأرض.

أكان الطائرُ يبتسم؟ ذلك ما خيّل إليّ. أكملتُ عودتي إلى داخل المطبخ، من الباب الخلفي، الذي يقضي إلى شجرتي الليمون. دخلتُ فهرعت إلى البندقية. قلتُ : لن ينجو. واتجهتُ إلى النافذة أسدُ إليه الفوهة السوداء الباردة. لم أطلق الرصاصة، لأنني انتظرتُ ساعة، وعشرين دقيقة، أن يذعنقه، ثانية، من وراء الجذع، فما منه. عدتُ فتفقّدت بين الشجرات كلها، في حتق جعلني أتوطده بأكل كبده نيئاً إذا حظيت به، وستكون المرة الأولى، قطعاً، التي سأكل فيها كبدة طير نيئاً. وكان عهدنا بالطعام، من قبل، أننا نأكل كبدة الغنم نيئاً، بعد تقشيرهِ من ذلك الغشاء الرقيق، الشفيف، الذي يغلفه، وتنظيفهِ من مسالك الدم. نأكله صباحاً تحت رفيف أجنحة البصل والنمناج، مخموساً في الفلفل الأسود، والملح، والسّمّاك، على أن تُصخب كل لقمة منه قطعة صغيرة من شحم الإلية الأبيض الحليبي، ذي المذاق الشبيه بِخَصَرٍ غامض، لكنه يدغدغ الرئة. وترتشف بعد كل لقمة شيئاً من العرق المشهود له بتخفيف أحشاء الإنسان فلا يرتوي من شرب الماء. غير أنني منذ دخلت قبرص لم أذق كبداً نيئاً، طوال أربع عشرة سنة، خوف أن يكون غير طازج. وذلك من أوّل الصفات التي ينبغي أن تكون فيه، والأفضل الحصول عليه إذ يعلوه بخارُ الجوف الدافئ للحيوان المذبوح، قبل أن يبرد. وكبدُ الماعز أجود وأنقى من كبدة الغنم، لأنه يرضى الأكاسات العالية، والسفوح المغسولة من دُس الهواء الثقيل، وله حلاوة هي اللوعة التي تتراكم دماً، عبر أحقاب من صيرورة الحيوان إلى حقيقته الراهنة بين حقائق الوجود التّركّة.

كبدة نيّ، ويصل نيّ، ونعناج طازج نيّ، ووقتُ نيّ، يُؤكّل ملحاً في مكان ما سهوتُ عنه حتى صعد مع الحنق إلى ذاكرتي. وقد لازمني ذلك الحنقُ أربعة أيام، قبل أن يهبط الطائرُ هبوطاً المنذع إلى مجرة الظلّ بين أغصان شجرة الزيتون، فلم أنظر إلى حيث يتوهم البصرُ أنه حطّ، بل حدثتُ أسفل جذع الشجرة، فإذا هو، باندفاعه ذاك، يخترق كتلة الفصون، في حلقٍ ساخر، وينزل عمودياً إلى الأرض المسجورة بالجدع، ثم يذعنقه مستطعماً ملوّحاً انطلاً الخندعة على صيادٍ من صنفٍ منزليّ مغلي، يتخذ الشبّاك حيلة.

صيرت عليه وقتاً، وأنا لا أجد عنه بقوه البندقية المسددة إلى رأسه. تعب بصري من التركيز بعين واحدة مفتوحة، زُحَل، وتشوش مرات، حتى منحني الطائرُ البروزَ بنصفه من وراء الجذع، كأنما استولدة الحذر من مشيمة الحذر، فضغطت على الزناد الرقيق.

علا الطائرُ شراً عن الأرض، ثم حط، ثم ركض وقد ارتضى جناحه الأيمن وتجهز إلى جنه. أصبته في الجناح إذاً من غير متقل. هربت خارجاً إليه، فانطلق يساقيه الرشيقين شمالاً، وانسل بفتح، عبر الثقوب الكبيرة لسياج السور الشبكي إلى الحديقة الخلفية للمبنى الصغير ذي الطبقين شرقاً، حيث يقع مسكنان في طبقته العليا، ودكان كبير في الأسفل يحوي كل شيء، من الصحف، والقرطاسية، والمجلات، إلى ألعاب الأطفال، والمثلجات على أنواعها، وصناديق خشبية مملأة بأكياس الفحم للشواء. اندفع الطائرُ، عبر مرآب السيارة، وسط كوم من الزجاجات الفارغة، والأخشاب المهشمة. التفتت عليه من باب المرآب فجأزي متدفعاً عبر ساقى المنفرجتين كأنما يطير، وانعطفت داخل إلى الدكان ذي الاختصاصات المائة.

كنت في حثى من نعمتي عليه، فلم أجد نفسي إلا في الجوف الظليل للدكان، متدفعاً، بدوري، وراء الطائر ذي الإصرار الناري على الإفلات، عبر صفوف من الأرفف الحديدية المنتصبة، متقابلة، على الأرض الرخام. ذهل كوستاس، صاحب المحل، الذي يتخذ، عادة، ابتسامة لا تلائم ملامحه، كأنما يحرض الأطفال على استنزاف جيوب أهلهم، بمطباته الهادية لأرواح الذباب، ومثلجاته القئاسة، ودمى الظلال البلاستيكية، أو المزدوجة اللذائ، التي تتأجج أسعارها مضاعفةً بابتسامة الرجل الذي لا يُثقل محله قط، في أعياد الدولة وأعياد الناس، طوال سبعة أيام من سبعة. وهذا فيغديني، عادة، في الأحاد التي هي مكروسة عندي لتلقيح اللحم فنون النار متدرجة في اغتلاصها، بحسب القطع المأخوذة من أجساد النباح، أيقاراً كانت أم أغناماً من ذوات الذبول.

التصقت أستاني بعضها ببعض مخترقة عظم عنقه، من دون فصل الرأس عن الجسد. طعم الريش طعم الجفاف. طعم دمه طعم القصدير. جناحه الآخر، السليم، يصنع وجهي ثم يرتعش ويخمد. الذبول يعصف بكوستاس الكهل. الذبول الذي ربح قلبه حين دخلت المحل راكضاً وراء طير لم يترك زاوية إلا استنجد بها، ترعرع في برهة حتى ربح عظامه أيضاً، وهو يبصرني أرفع الطائر إلى فمي فأهشم عنقه عضاً. ولما صرت بإزائه، متجهاً إلى الباب لأخرج، تملكتني ارتباك مفاجئ من الموقف، فنطقت بما عبر خاطري تلك اللحظة المندلية على عنق الوقت كراس الطائر ذاته: «أرسل إلي أربعة أكياس من الفحم، وعلية مثلجات منوعة»، فرد متعماً: «حسن»، واستدار بصره إلى حيث انجرفت دفاتر عن الأرفف، وسقطت بضعة مبرايات أقلار.

كان كيد الطائر في حجم جبة عنب، ذا لون تغلب صفره حمرة. مضغته، نيئاً، يتمهل يليق بالوقت الذي بذلته لتيله؛ يتمهل كما يتمهل ذلك الفلسطيني، القاطن إحدى الشقتين اللتين تعلوان دكان كوستاس، وهو يذرع سطح المبنى كل عصر، عاكفاً يديه وراء ظهره، يحادث زائره، أبداً، بصوت عال، فيجارونه ماشين مثله، عاكدين أيديهم وراء ظهورهم، تحت السمات الباذخ لبرج السنبلة؛ وهيناتهم تلك تثير فضول القبارصة، غير المعتادين أن يروا محاورات غريبة، ذات طين وخططة، لها طيران الخفاش البهلواني، فوق السطح. ولربما استدار ذلك الشاب إلى جهة يبلغ صوته منها شياك مسكنه، متادياً: «تهيان، يا بناتي؛ غداً نخرج إلى بيارات البرتقال»، فيرد عليه صوت ذي شغل ثلاث، هو صوت صغيراته يصرخن من جوف الإسمنت، على نخم تهنئ منه الدفاتر في دكان كوستاس.

لربما أرادته أمه، بحلم من حين الإنسان إلى كمال غامض، أن يصير، يوماً ما، برعاية الأقدار وعنايتها، معلماً في مدرسة. ولما لم يصير معلماً، احتفظ لنفسه أن يزرر ستروته، أبداً، بثلاثة أزوار، من صدره حتى عاتقه، يزررها على جسده، وعلى الريف الذي تحت قميصه، وعلى دم العائلة المتوارث في شجرات مرسومة بحبر من نبات السيكران.

سيكون ذلك الشاب الفلسطيني أول مشهد حي، وآخر مشهد حي يستعرضه جبراني القبارصة من صفحات الرواقيين، التي قلبوها في استذكار دروسهم للإمتحانات في معاهدهم، قبل أن يتخربوا، فلا يفتحوا بعد ذلك كُتباً، مختزلين أعلامهم في القراءة إلى صحف يومية، أو بعض مجلات التسلية، بينما يوسعون أعلامهم، ويسرحون جهاتها إلى حدود آخر نجم في مجرة باب السُّهْب الأعظم، بشراء أوراق «الوُتو» الباذخة في هباتها على أدراج المصادفة، التي قادتها، هي نفسها، عبر رواق الصيد الضيق إلى أوقيانوس الحجر، فصرت قُصاص الجِداد، مع احتفاظي بشهوة دفينة إلى مزاحمة الطير على كينونته الغامضة؛ بشهوة ترقد كديك رومي تحت الضلع السادس من الجهة اليسرى لفصص الصدرى، حيث تمتد غلالة من اللحم الرقيق من خاصرتي إلى صفاقي، الذي تزئنه تسع شامات على هيئة ذيل الكركند البحري، سوداً صغيراً، هي نثار من معادن المجرة الأولى التي انفجرت بين يدي القدم الحالم.

آخر مرة أتخذت فيها حياة صياد كانت في السهل الشرقي من نهر «عاكولة»، بأرض سورية. استعرتُ بندقية أبي ودراجة صديقي الأرمني، التي قدها ثمانية عشر كيلومتراً، بجاذبية من صوت المحرك، وقراء الأرنب. لم أجد حبلًا. كان الأمر إشاعة من سائق جرار زراعي، لكنني شممت، حقاً، ذلك القمل الذي يتركه الأرنب في بُصيلات الثوم البري. فصرت أذرع تلك الأنعام بثوران دائري متعرج، وأرمي بين حين وآخر حجراً إلى البقع التي يتكاثر فيها النبات، عل حيواناً ما ينفر هارباً. غير أنني لم أحظ بشيء من السهل، حتى صرت على مشارف التل الرملي، ذي الأخاديد، الأجرد إلا من عروق نبات السوس الشعثاء متضرعة بتقوساتها إلى فلك الأنواع الحية، هناك، في غلالة رمادية موهت المشهد، رأيت الأرنب المنتظر، سافراً، جاثماً يترقب في فضول حيواني، فرفعت إحصن البندقية إلى كتفي، وسددت إليه نقره الشَّعْبَة الصغير كتاب الصل، وضغطت الزناد سريعاً، بانفعال استجمع صوت الطلقة في رنتي، فتملك الأرنب على جنبه، وقد علا في الهواء سطران من الوبر المنتثر كتبهما الموت على لوح ناموس.

لقد مات الأرنب، في الأرجح، قبل أن تغرق كرات الحديد في طلقة الإنثي عشر مليمتراً كبنة وطحاله. استلقى ما أن سمع النوي، ولولا دمة الساخن لحسبته دمية داعب العراء بها خيالي بعد قيادة دراجة هوائية ثمانية عشر كيلومتراً، من القامشلي إلى نهر السلطعونات الزرقاء.

أرختُ البندقية من مهمتها الجبلية. أنزلتها في هدوء عن كتفي اليمنى، وتقدمت في تودة لا يستعجلني شيء. ما دام الأرنب يرقد في شفاقة كماله كقنينة مبدولة، منذ الأزل، لرغبة القناص. لكن شخصاً ما، يحمل بندقية مثلي، انبرى مهولاً من الجهة الخفية للتل، ثم تلقت الأرنب من الأرض، في سرعة خافقة، وعاد أدرجه من حيث ظهر.

بوغت فتوقفت أراقبه أول الأمر. ولما وكى أدركت أنه سطلا على صديقي، فهرعت إليه، خرج الشتر برأسه من جحر الظهيرة. قارتة. صرخت ملء حنجرتي: «هييه. أنت..». فلم يلتفت. كان يرتدي بنطالاً أسود فضفاضاً،

أعبر، وسترة بنيت مجعدة، محيطاً رأسه بعصابة خضراء عريضة، يتدلّى شعره من جوانبها ذؤابات من طين في الأرجح. صرخت من جديد، بكلمات تتوهج النهار والليل والسماء والأرض: «ماذا تظن أنك فاعل؟»، قلبها بالكردية، ثم بالعربية، فلم يلفت، ماضياً في مشيه الواثق. جثت عظامي. وطأت العنصر الطري للخمر فانقصت. قدّم العيب إلى آلة قياس الضرووات الخفية. وازنت بين قلبي وبين البندقية فإذا هما مشيتان واحدة. اندفعت مهرولاً حتى صرت على ذراع منه: «ساخلت عظام رأسك بعظام رأس الأرنب. أنت...»، ودفعت بماسورة البندقية أمامي فاستقرت باردة على قفاله.

توقف الرجل بلا حراك. ظهره إليّ. مددت يدي اليسرى إلى يده اليسرى أريد استرجاع الأرنب فلم يُلحظ. الزناد ينضض مهتاجاً في باطن سيّاتي. نداءً يُلغني من الدم. نداءً من الفراغ. الغضب يكسر مخبّرة - مخبّرة الرماد. عرق باردة يسيل من زاويتي أنفي على شفتي العليا فأنفخ عليه ليتطاير دافئاً. العراء من حولنا تلك قلبي يرتجج بانفداع الدم هادياً. العراء يهذي. يحثني أن أضغط على جناح الموت الصامت. لن يسمع الطلقة أحد. لن يرانا أحد. أنا في العشرين من عمري، والرجل في أربعين عاماً. أمامي أربع وعشرون سنة لأنأمل فكرتي التي ستفجر جمجمة لو أطلقت النار، من تلك البرهة حتى يوم أرانا المهندس تخطيطاته الأولية لهيكل البيت الذي بنيناه. بل ربما كنت نسيبت مشهد القتل برهته، أو لازمني كحكمة تنضج سنة بعد أخرى، فاستعديها نيئة كلما غضبت، وأثبّلها، وأكلها ملفوفة بورق النعناع. غير أن الرجل استدبر بفتة، وسدّ فوهة البندقية، بيده اليمنى، إلى ما تحت سرّتي، صامتاً، ينظر في عينيّ مبتعداً ثقيل خائف.

كانت عيناه ضيقتين، أو محمورتين لولا شقان غامضان بين أجبانه المنطقتين. عينان لا تُقرأ، لذلك، تحديداً، بدتا حازمتين متخفّعتين، قد تسبقان عينيّ إلى تنفيذ تهديدهما العاصف.

تأرجح الأرنب القاتل في يده اليسرى حين استدبر إليّ، تأرجح ظلّه على الأرض. لم أر ذلك بعينيّ اللتين جسدتا على وجه الرجل، بل عبّرت صورة الظلّ خيالي المهترق على سطور الأشكال.

هو يعرف أيضاً. خبوط رقيقة من ماء قلبه تتحرر إلى لحينه الرمادية غير الحليقة. إنه يعرف المجداهي إلى قوس نُزج الغواية، وإغراء الطلقة التي اسمع كرات الحديد تتماحك في غلاقتها الورقيّ السميك.

فوهة بندقيتي تتجه إلى فمه، بعدما استدبر إليّ، قلبي يواجه قلّته: «هذا الأرنب لي»، قلت معتصراً الهواء في رنتي علّه يريخ الموقف من نُرْب الموقف، لكنّ صمته بقي أصم على رجليه. «أنفهم ما أقول؟» صرخت به، وأسמעته صريفاً أسناني: «وَأَنتَ أيك؟»، فضغط بفوهة بندقيته على مثائتي، فإذا بي أضغط، بدوري، على شفتيه المضمومتين بفوهة بندقيتي.

من سحر الزناد، أولاً، من طمأنينة الحديد فيه؟ طيور من فصل الرّزّاج تعبر السماء المشدودة كجلد فك الحمار. نعيمها دفوف من فوق. هزّ موحش من فوق. النهار يتقوّس تحت ثقل المُشْكَن، وهو شبيهة بنهار تقوّس، بدوره، بعد أربع وعشرين سنة، تحت ثقل الإثارة التي عصفت بروحي، وروح امرأتي، حين أفرد المهندس تخطيطاته الزرقاء على المنضدة، مثبّتاً حوائط بكرات من الزجاج: «سيكون السقف عالياً فوق صالة الجلوس؛ أعلى من سقف أية غرفة أخرى. سأجعل البيت يبدو، من الخارج، على هيئة كنيسة ذات قباب متفاوتة العلو. لا أقصد أن يكون مثل كنيسة تماماً. الكنيسة بطالة كونيّة»، فلا نتأمل كلماته البعيدة: «سيد فاسوس، لا نريد كنيسة، أو غيرها، بل نريد أن يبدو بيتنا بيتاً»، فيوافق بيديه ورأسه، كعادته حين تمنى عليه تصحيح شيء: «كما

تريدان»، ويلتفت إلى مراقبته القائمة: «تأسولاً سترقب فراغات جميلة بكاميرتها. أنسيت تصوير شيء ما؟»، فتهمز الفتاة النحيلة ذوابتها المتدلية على جانب من وجهها الرقيق: «صورت حتى الطيور. أعرف طرق طيرانها فوق أرض المكان».

أضغ أصبعي على امتداد جانبي من التخطيطات هو الحديقة الغربية المقترضة: «سيد فاسوس، كيف ستمهد الأرض، هنا، لجارتي؟ أريد بوابة ثانية في السياج تقدر شاحنة أن تنقل إلي حجارة للتح. تعرف...»، فيقاطعني:

«سأجعل الأرض، هنا، مساطب منحدره بعضها فوق بعض. سأجعل الفراغ عتدك. كل سنتيمتر من المساحة سيكون رهن إشارةك. سأستنزف الهواء ثقتي. سأفرغه، وأجوجه لتستخدمه جيواً لالاتك»، ويؤكد بعينه الصغيرتين العالقتين بحاجبيه الرماديين: «هنا سيكون مستودع حجارتك. وهنا المشغل، يمد من هذه الناحية إلى تلك. سأجعله من الخشب بسقف قرميد. لا تهتم. ينبغي أن يكون الحجر سعيداً في خلا حديقة منزلك الجديد»، ويعد على شاريه الشائكين الخشنيين تحت أنفه النافر من وجهه النحيل: «ألن تهني قتالاً؟ قتالاً صغيراً ولو بحجم زجاجة جعة؟».

كرز على سمعي، في زيارته الحافظة مع خرائطه، بتلميح من غير تصريح، حبه الجارف للفن التشكيلي؛ يقتني لوحات لمغمورين وأنصاف مغمورين، فيما تلور عيناه، في حديقة بيتنا المستأجر، على المنحوتات المظلمة بشباك كثيفة النسيج، وهو يلمسها بحرص قاض، ويقرأها، ويفترض لها قرائن في التاريخ من غير اتهام بالاستنساخ: «إنها مرتعدة قماثيلك هذه. ذلك ما أحسه، أيضاً، في منحوتات الأزيك»، لكنني أتجاهل الوقوف عند رغبته التافره من تحت جلده في استملاك واحدة. لقد سلّمته أمر ترتيب بيت على الورق هو ما نظفه، أنا وامراتي، عبوراً - إذا تحقّق - إلى أنس فلكي يعفينا من وحشة الإقامة المؤقتة في الوقت وفي المكان: أن يكون لك بيت يعني أن ترتب الزمن نفسه كأثاث في فراغه المستملك بحرمة حوك فيه، وغضبك فيه، وبأسك فيه، وجنوحك فيه، وتفصيل موتك على مقاس ذكراتك فيه، وتدنيسه، وتطهيره، واتخاذة قريناً لجوارحك، كل غرفة جارجة، وكل باب عصب ووريد، وكل نافذة فكرة، وكل ضوء خفاء بحكمة تقسيمك الظلال على مراتب حركة أهل بيتك بين الأثاث وبين الأصوات فيه، كأنكم تسيرون على سطور مغلقة، مكتوبة بحبر مطلق المراح، طاهر لن تسمه الكلمات بغضبتها. منذ رأيت فاسوس المهندسن، أول مرة، بتهديبه الذي لا يليق بمخرج من جامعة أمريكية في علوم ضبط الفراغات وترويضها بحبر أزرق يتحول - فيما بعد - إلى إسمنت، ودهان، وغرغر، وخشب، وسبائك آجر، وزجاج، وصفيح رقيق؛ منذ رأيته في بيتنا وقد اصطعبه جارنا ياكوفو، لم ثقي لي روحه الهادئة حتى التعاس. ملامحه توحى بخضوع ما، والخضوع حال أتوجس منها النفاق والغلز. لكنني إذا حاسبت نفسي على ربيتي فيه، بعون العقل، خامرتني شعور أنني مغال، ضعيف الفراسة، لأن الرجل المشتغل سنين عديدة على توثيق الجدران التي بناها، في فكرته، شخص عر، في بلد إنسانه حظ من الحصانة، فلماذا توهمت فيه رغبة من الخضوع؟. إنه طويل القامة. غير يدين. في السابعة والأربعين. متزوج. له أطفال ذكور، وشقة في عمارة بناها بنفسه، وعين لها مراصة على الجهات كي لا تمهوه عن ترويد اسمه كعضو في مجتمع المروضين - صيارفة المخطوط في نكبات البياض على الورق. وثبت أكياساً بلاستيكية سوداء قرب شبابيكه العالية، من الخارج، على أشكال فزاعات ترد الحمام من ترتيب أعشاش تحت زوايا السقوف. أكياس مضحكة. أكياس ثقافات ضلت الطريق إلى وظيفتها. وقد



سنفيا ، التي حطمت في لقائي الأول بها باب مطبخ البيت ، هي من سيقدم خطوط فاسوس الزرقاء كدليل إلى كمين الشكل وصورته - صورة منزل ذي خمس درجات تعلو به عن مستوى الهضبة الصغيرة فيلبو كبرج. حقاً. عيناهما الخضراوان ابتكرتا لي عزلة فيهما هي الحرية. أنا مقيم فيهما. منتشر منهما بنظرتهما إلى ما تحب. قيل إلى القصر والاكنتاز. عجلة الحركة كي لا يفوتها ما لن يفوتها. إغريقية الوجه كوصف في كتاب، أضعت مفتاح البيت في أول جلوس معها إلى طاولة في مطعم. وإذا افترقنا، بعد منتصف الليل، وعدت إلى المسكن الذي سيجمعنا زوجين فيما بعد، لم أجد المفتاح. التفتت من جهة الحديقة الخلفية قوسياً على باب المطبخ، ذي النصف الخشبي والنصف الشبكي المسدود بالزجاج. قلت سأخلع بعض الشبك، وأمد يدي من خلاله فأدير فيه المفتاح الداخلي.

كانت تلمت بلطف بدائية تحت شجرات الزيتون، ذات مقبض حديدي. ضربت بها ضربات خفيفة، في ذلك الليل الصامت الساكن من شباط الجائع، على الشبك الرقيق فما انخلع أو قزق. أثقلت الضربات أكثر، من غير صخب كبير حتى لا يفيق أحد، فما طاوغي المعدن. سلكت شفرة البلطة أقوى على الشبك، ثم أمعنت هوياً متلاحقاً عليه وقد استبدت بي غضب من شأن ذلك المعدن، الذي طنته هشاً. وتماذيت، غير عابى ولو استيقظت جزر الإغريق الطافية على المياه الفريقة، فصرت أضرب إطار الباب أيضاً علني أخلعه جميعاً، فلم أحظ بمرد. فنظرت من حولي أرى إن أضأت نافذة ما، أو أطل جاز قريب أو بعيد من شرفة بيته يستعمل جلوتي العارمة، فما أنفيت الظلام من حولي إلا أكثر سخاءً يسكنه. صوت رقيق لامسني هابطاً كقطرة ماء، من أعلى، حيث يقع بيت مالك مسكني. تطلعت فرأيت قدمين، غارقتين في خفين شتويين من قراء صناعي أصفر، تشقان الظلام الشاحب، نازلتين السلم الحديدي اللولبي المتصل بجانب المطبخ. أعرف الخفين ولونها، كانا محط مزاحنا منذ اردتتهما زوجة جاري :

«أهلاً أنت؟» سألتني من غير استياء.

- ومن يكون إلاي؟ ضاح مفتاحي.

«عندي مفتاح إضافي»، وصعدت محلفة في هدوء صوتها لتأتيني به.

في اليوم التالي قضيت نصف النهار محاولاً إصلاح ما تشقق في عارضة الباب، وتلوين الثلوم القوية، بالرغم من إلحاح جاري أن يتولى هو الأمر، مهوئاً علي استيائي مما فعلت: «وفي الأكل لم تضرب الباب بواحدة من تلك»، وأشار مبتسماً إلى بضعة أحجار مركمة قرب السياج الشرقي، وجاري كان يميني أحياناً، بفضل قوي فيه، على امتحان الآتي في التشكيل الأولي للحجارة، قبل تدبير التفاصيل فيها، فهو يريد أن يضيف إلى خبراته الناقصة في صنع نعال الأحذية، ودهان الجدران، والحديد، والخشب، ولحام المعادن، وتصليح المذابح، وتقديد أسلاك الكهرباء، وتشذيب الشجر، وتطعيمها، ورش الأدوية عليها، وتفكيك سيارته، ودراجته النارية الصغيرة المتهترمة من قدمها، - يريد اختبار صواب الرأصد فيه من أن لكل جسم في الكون إشارة استغاثة. هكذا علمه عملة موظفاً، منذ ست وعشرين سنة، في وكالة الاتصالات البحرية»، يُخفي إلى موجات كهربية تبثها البواخر والسفن، من سراديب المياه وحلاتها المرصوفة بالزبد العطش. «إنه راصد الإستغاثات»، على هذا النحو يوجز وصف وطيفته، التي هي أوسع بكثير من ذلك، لكنه ينفى عليها هيبه الهول الذي يهدته البحر النائم على فخذه اليسرى. وقد سألته مرة إن كان أرشد سفننا إلى طرق الجحيم، فأصغى نيكوس إلى سؤاله بجديّة: «طرق

الحجيم؟» سألني مستفسراً، فأوضحت له: «أتسببت في إغراق سفن، مثلاً؟»، وكان يأخذ قراشاً معه إلى مناوباته الليلية في الرصد فينأم؛ فرحاً جاداً، غير منتبه إلى المزاح في كلامي: «لا. لم أتسبب، بعد، في إغراق سفن. أنا أوجهها جيداً»، فادّهشني تأكيداً على «توجيهها»، فيما كل سفن البحار الحربية والحفية توجهها بوصلات، واسطراتلابات متخمة بأرواح الكومبيوتر.

أمر واحد، فحسب، يحتفظ نيكوس به سرّاً في مطاوي سطور علومه الأخرى، الظاهرة المَعْلَنَة، الكاملة بعافية نقصانها. أمر واحد: ينتخب رؤساء بلده، ونواب مجلس البلد، في صمت مطبق. لا يصرح بأي ميل سياسي. ولطالما حاولت استفزازه فلم أقبل: «مِمّ تخاف، نيكوس؟ البلد ديمقراطي. لن يحاسبك أحد. أولادك موظفون. التقاعد قادم إليك بأكياس من المال. نيكوس.. نيكوس»، فيهرز رأسه: «هذا تقليد عائلي». لكنه تقليد تيقنت أنه، على كثرة احتكاكي بأقربائه، حُكِرَ عليه فحسب، ويجاريه أناسٌ آخرون من موظفي الدولة تحديداً، ربما بإخلاصٍ لانتمائهم إلى بحر الشرق الأبيض، الأكثر قرباً من مسكن الصباح ذي الشعوب المظلومة على الصمت دُثماً لنواب البطش.

إحدى عشرة سنة ظللت جاز نيكوس. جنته في الثانية والثلاثين من عمري، وغادرته في الثالثة والأربعين، من غير أن أبتعد أكثر من تسعة شوارع يلزم اجتيازها ثمانين دقائق مشياً للوصول من بيته إلى بيتنا، الذي لم يمض على سكاننا إياه، أنا ونسثيا وطفلي رانو، أربعة أشهر حتى تفقّت الغيب علينا عن حصار غريب أغلق الطرق في مداخل ومخارج منطقة أيوس أندرياس. ولأنه كان حصاراً لا يشبه حصاراً آخر سمعتُ به، أو قرأتُ عنه، فقد أسميته «حصارٌ يُنكراتوس»، تيمناً باسم أرشمندرت شاب لُفِّتَ ضده هُثمٌ باللواط، والنزول إلى قاع المدينة ليلاً بثياب مدنية، يصاحب أكراداً من حزب العمال الكردستاني. أدلى بشهادات من هذه رعاغ حانات عادوا قاتعروا بقبض أموال على ذلك، بعدما أخذت الكتيسة أقوالهم الأولى على محمل وقائع موثقة نال بها الأرشمندريت ذو العينين المذهولتين تجميداً لمحاته في دير بلده، ونفياً مخفياً من غير أن يتنازل البطريك الارثوذكسي، علو الصحافيين، خريستو سوموس، الذي ترجم كاتبو المقالات الغاضبة اسمه بتفكّه عليه: «الغم الذهبي»، وهو معنى لُقبه حرفياً، ممّ جعلته المساءلات في أمر الأرشمندريت المحبوب - الذي اشتعلت مظاهراته في الأولى في تاريخ البطريكية القبرصية، التي ستهتز أسوارها الحديد من صدمتها، وتقتل ساحتها بالعلب الصفيح والزجاجات الفارغة - غاضباً صارخاً منتهراً مقاطعاً، يدفع آلات التسجيل الممتدة إليه براحة يده منطياً، ويتذرّز لعائنه على زجاج آلات التصوير.

تسعة أشهر، فحسب، قضيتها في عمارة رديئة الخدمات، حين وصلت قبرص، باحثاً في تلك الأثناء عن بيت ذي فناء واسع أركن فيه إلى حجراتي، فعمرت، أخيراً، على بيت نيكوس ذي الطبقتين، فأجرني الأرضي منها. وكان من حسن حظي أن فترة الأشهر الأولى، المرمّقة كخدمات العمارة الرديئة، صرّفت على تخطيطات داخل مكتب فاره استقدمني صاحبه، كقبري من نحائين، للعمل على تزيين جانبي الطريق، من المستديرة الواقعة في غرب نيقوسيا حتى مطارها المخلّق منذ الغزو التركي. بالطبع لم أفهم أنا، ولم يفهم الآخرون، جدوى تزيين طريق مقفر إلى مطار مهجور استميض عنه مطار اتسع، يوماً بعد يوم، في المدينة الساحلية لارنكا: قاعته الوحيدة، حين دخلته أول مرة، تشبّعت إلى سبع قاعات. ردهاته تمذدت، وزوّد بعقل من المكيفات، وأصلاح متقابلة من معابر الحقائق، وتوزيع أصعاب بطاقات السفر على مقاعد الطائرات. ولّت النصات الخشبية منصّات أخرى من



حجومها، صفوفاً صفوفاً، يجلس خلفها علماء متخصصون في استقصاء الأخطاء، يقدقون في جوازات سفر تدلُّ جهات وصولها على مراتب حاملها، بتقسيم ضروري للجهات الخطرة، والأقلَّ خطراً، والأمنية، وتوزيع دول الشرق، تحديداً، على لوائح الرتبة الضرورية. فالتجاوزات لا تأتي إلا من هناك، والخروج على القانون لا يأتي إلا من هناك، والمذنبون لا يأتون إلا من هناك، والتائبون لا يأتون إلا من هناك؛ إنها مدارات تحايل الإنسان على الإنسان، وعلى نفسه في التيه الموهوب بسخاء للشرق كمنبت للعقل، وابتكار الحيل للعقل.

موشح طريق مطار العاصمة القديم المهجور، بالرغم من وقوعه على تخومها القريبة جداً من دائرتها الصغيرة، حتى ليخال للمرء أن الهواء المنفذ من عبور الطائرات، إقلاعاً وهبوطاً، سيهزُّ أوراق أكثر الشجرات قصراً في الشارع الرئيس لنيقوسيا، وسيستطيع ركايتها تبادل التحيات، من نوافذهم، مع أصحاب الدكاكين في سوقها القديمة. مراكز جنود يونانيين إلى الشمال. جنود الأمم المتحدة على محيط المطار غرباً. اتفاقات لها سيقان جراد لم تثبت في دفاتر المقترحين إن يعمدوا تشغيل هذا المرفق الجوي، وتكون العائدات مناصفة بين القبارصة اليونانيين والقبارصة الأتراك. مبنى جاثم كصقر على تيفض بارد. فما الذي يريد أندروكلي مانوس أن يبرهن لنفسه بمشروعه الغريب، الذي نال عليه ترخيصاً، وثناءً من الدولة، بعدما ساندت الصحافة حجته في أنه يزعم إبقاء المطار حياً في حراسة الحجر كامل لا يكتمل تاريخ إلا به: «ما قبرص من غير أفروديت ذات الهن الصلب، المنتفخ في قبضة الرخام؟ ما قبرص من غير الفسيفساء النارية ينهض في مشهدها باخوس ذو الإحليل الشبيه بإحليل الماعز في جبال فافوس؟». هذا ما كرّره أندروكلي على مسامع المنصتين إلى رياح السياحة، وأشرعة أقدارها.

صديقي ميران اسمعيل، الذي تعرّفت إليه عبر ابن خالته، في زيارة له من بلدة «رأس العين» إلى مدينة القامشلي، هو الذي كتب إليّ، من قبرص عن العرض المعلن عنه في صحف البلد، وفيه دعوة إلى النحاتين، قبارصة أقحاحاً ويونانيين أقحاحاً، أن يقدموا صوراً لمنحوتاتهم كي يتم اختيار عدد يجري تلزيمهم إنجازاً لصبّ لطريق المطار. وهو لم يخبرني أن العرض مقتصر على البلدين الناطقين بحروف تتساقط من شباك كليمنسترا - قاتلة الرجال في الحثامات. وكنت أريته، قبل سنين نسيته عددها من بلوغ رسالته الثامنة عشرة إليّ، حجارة في فناء بيتنا، في القامشلي، نهشتها نهشاً بعدة يدائية هي إزميلان، ومطرقة، ومبردة صدى. لشحد السكاكين، ومثاقب خشب، وليف معدني لتنظيف أواني النعاس، فاستحسنها. وقد أرسلت إليه، فيما بعد، أي قبل رسالته الخاصة بالعرض القبرصي، صوراً لمنحوتات جديدة، خرجت أكمل من بين يدي، بنعمة منشار كهربي، ومبردة كهربي، ومثاقب كهربي، وإزميل كهربي على درجات من لطف غامر.

فوجئت بطلبه مني أن أشارك في العرض المعلن. أرسلت إليه أربع صور لمنحوتات جديدة، وقصاصتين من صحيفة محلية فيها مقالان تمجدان معرضي الشخصي الأول، مزينتين برسمن لي ظهرا معتمتين قليلاً. بعد شهر وأربعة أيام وصلتنى برقية بالانكليزية إلى باب بيتنا: «تعال عاجلاً. هاتفني على الرقم التالي ... لأعرف موعداً وصولك إلى مطار لارنكا» الخ، بتوقيع ميران اسمعيل، وقد حزمت نفسي وبعض امتعتي معاً، يسبقني فلي إلى فرصته الذهبية في خلق البحر، الذي تتحصن فيه جزيرة قبرص المنكوبة.

وصلت مطار لارنكا من دمشق. جاوزت حاجز المدققين في أخطاء العالم وهم جلوس وراء مناخذ يختفون فيها بهتاً - عبر شاشات صغيرة، ومفاتيح يطرقون عليها بأناملهم فتترافص الحروف المضئبة، والأرقام، بتدبير سرّي - عن خدعة تلقي إليهم بشخص خارج على القانون، ليتلقوه مهتسمين. توجهت بحقيبة واحدة أحملها على كتفي

إلى باب الخروج، عبر حاجزين من سياج حديد واطمأ بصطف على جانبيه أناس ينتظرون قادمين مثلي في شغل كثير، أو قليل، أو من دونه قط، لكنهم مضطرون أن ينتظروا، توقعت صريراً ما يهتف باسمي من هنا، أو هناك. توقعت أن يطرق ميران بأنامله على كتفي مباغتاً. صرت خارج الممر المرسوم بالسياجين المتوازيين، سائقو سيارات الأجرة يومنون إن كنت أريد من يلقاني إلى جهة ما. دقائق الساعة لها رنين حديد. دقائق مثقوبة. دقائق نازفة. أظفر البشرية، جمعاء، كانت تبحث في باستخفاف، أربع ساعات، وثمانية عشرة دقيقة، نزلت فيها من خلاياي ما يشبه التراب، وهو إحساس انتابني من قبل حين سددت فوهة بندقيتي إلى الرجل الذي سطا أرنب قتلته في برقة «عاكولة». جفاف يعرق كالجلد. ينسب من حضور ميران، فازمعت أن أذهب إليه في تلك الظهيرة الربيعية. حشرت نفسي، مع ركاب آخرين، في سيارة أجرة انتقت ركاباً لا يحملون حقائب كبيرة. كانت الحقول الصفراء، المحمولة على ذهب الأقحوان، على جانبي الطريق، مثل ذكرى شاحبة ترسبت من كابوس قديم. خطوط شقائق النعمان، وبركة الصغيرة، أخاديد وحفر حمر. الجمال ينسجل وينسلخ دائرياً، على جانبي السيارة في انسيابها عبر الفراخ الخشن. طليت من السائق، بالانكليزية، أن يحط بي في ساحة المدينة. نزلت من السيارة بعد دفع مبلغ يصدم شخصاً تنكمش عمله بلده، بعد تحويلها إلى شملة أشد إقنأناً في صناعة ورقها، إلى حشائش خفيفة، جثت حاملاً دولارات قليلة تقلصت، بدورها، في ظل الليرة القبرصية. بحثت في جيبي عن نجدة. أخرجت رقم هاتف ميران، واتجهت إلى كشك للجراند والتيم. سألت صاحبة عن هاتف وتكاليف مكالماته، فصرف لي نقدي الورقي إلى نقد معدني، بطيبة، ودلني على مقصورة هاتف لصق حائط حجري. في دمشق، قبل مجيئي إلى قبرص بساعات، حاولت تصريف عشر ليرات سورية إلى قطع أصغر. انتقلت من دكان إلى دكان، ومن مطعم إلى حلاق، ومن بائع كثافة إلى بائع الألبسة، ومن بائع كتب على الرصيف إلى نادل في مقهى، فما حظيت بهن يفرج عني حاجتي إلى فكّة. شتمت كل عنصر في الطبيعة من غيظي، ولم أفر نفسي أيضاً. تطلعت من حولي فأبصرت بائع مغللات تراصفت أوعية الملاى بخضار ملحة شتى من داخل محله حتى منتصف الرصيف خارجاً. بضعة أشخاص يمتاعون ذلك المهيج للشهية، المحرق للأعضاء. اتجهت إلى البائع الكهل البدين. سألته فكّة قطعتي الرقيقة، الموشومة بالرقم المنقش من العلم ونقيضه المشرف على العلم: «١٠». تناولها الرجل خطفاً، وسط مشاغله، وناولني ما أردت، فعددتها، ثم التفت إليّ: «أخطأت يا عم. أعطيتني فكّة عشر ليرات»، فاستغرب، ونظر إلى نقود مجمعة في يده: «أعطيتني عشراً يا آدمي»، قلت: «لا». كانت الورقة خمسين ليرة. «نظر من عليا كرشه إلى جيوب متزهر الأبيض، وعاد فحلق في: «أعطيتني عشراً. أتحاول أن تخدعني؟». زمجرت. وضعت حقيبتي على الأرض وواجهته بصرخة مبتلة يزيد قلبي: «أنتظني نصائباً يا ابن الحمار؟»، ودفعته في صدره براحتي فاختل جسده، وتهاوى جالساً على أوعية صغيرة من مغلل أحمر، وإذا هم أن ينهض تهاوت تلك الأوعية من مسطبتها على الرخام الأبيض فكانما انفجرت قرب نبيذ، فهرع إلينا أشخاص حجزوا بيننا، وحملني اثنان خملاً إلى باب المحل يهدأن خاطري، لكنني توعدت أنني سأحول مغللاته إلى مسحة لأحدية العابرين إذا لم يمد إليّ بقية الفكّة. وقد وصلني، فعلاً، عبر أيدي الذين يحجزون بيني وبين صاحب المحل، أروعون ليرة أخرى، محمولة على عويل الرجل البدين متهدج الصوت: «كانت عشر ليرات. أقسم بعليبي أمني. سرتني هذا».

تقدمت إلى مقصورة الهاتف الزجاجية في جانب من ساحة اليفتيريا، التي ستتغير ملامحها سبع مرات في ثلاث عشرة سنة. أسقطت قطعة نقدية في أحشاء الآلة، فارتفعت زفرة من أعماق الأسلاك خرجت من ثوب

السَّامعة : إنها إشارة الملاك المقيم في سرداب الكلمات المنطوقة. جاعني صوت أنثوي : «نعم». طنين اللغة الانكليزية أريكني لثانيتين. قلتُ باللغة ذاتها الممتثة لفجرها البارد : «أميران في البيت؟»، فانفجر جليث في أحشائي قبل أن يتمكن الحرفان الأخيران في سؤالي من عبور الظلام المعدني في لفائف الأسلاك الحية إلى مكلمتي. صرختُ : «إذهبي إلى المجيم»، فنزلتُ، من فوري، تسعين ألف فرسخ إلى منازل الزمهرير السبعة، تحت القلک الثالث في سطور اللوح المحوّة.

أثقل الخطُ والسماعة لا تزال على أذني. اختفى المكان. عيناى غارتا في محجريهما. نزفت رثائي أنفاساً ليست لي، خشوع غامض، فراغ هبولى. استعدتُ نفسي من الريح المُنثّثة في عظامي. أعدتُ السماعه مرتجفة اليد إلى مشنقتها القوسية، ثم خرجتُ من المقصورة أدفع حقبتي على الأرض ذات المربعات الإستمتية بقدمي اليسرى. وقفتُ على بُعد شبرين من المستطيل الزجاجي ضئيلاً يقيني بالأشكال في غمام المحضورات. تقرئتُ جيبي. أخرجتُ ورقة ملوثة كان أرسلها إليّ ميران مع مكتوبه، يوم سألني صوراً لمنحوتاتي وأسباب ذلك: «أندروكلي مانوس». حروف زرقاء، تحتها حروف حمراء. تصاميم أشكال متداخلة على طول حاشية الورقة. الهندسة وقلبيها. الفنّ ودماسكره الخفية. في الأسفل عنوانٌ طويلٌ ووقم هاتف. عدتُ إلى مستطيل الآلة التي ينعسُ في شفافتها الزجاجية ملاك الكلمات المستيقظة، منذ إشارات الوجود الأولى، في جماد الفلز الذي روجنته العلوم فصار أسلاكاً من معدن مغلقة بلباسٍ لدن رقيق مطاط. رفعتُ السَّامعة المُخشّبة يخالب أنفاس مدى عقد ونصف عقد من السنين. وأظنني لو هزّتها تقاطع فيها لهاثٌ من كلِّ صنف، وتسرب هُسنٌ من تقوينا غطى الساحة القلبيّة قتم المدينة. أدبرتُ قرص الأرقام المتزكّة على لوح العلوم بتدبير من أسرار الظلّ. تدافعت الأرقام الذكّية، وتخاصمت، وتصلحت، ونزا المفرد على المزدوج، وانتَهك الرقْم المُقتم حصانة المُحتش، وتواطأ الصُفرُ المُطلق في جريمه الخفيف، ذو العزلة المُعَيّنة هضماً أليفاً، على الأرقام التضمينية عدداً. بلغ المستور مراده، وانخلق الصوت فلامس سمعي أنثويّاً بنطقٍ إغريقيّ. سارعتُ أسأل المتكلمة من وراء المجهول الآخر، بالانكليزية: «هل أستطيع محادثة السيد مانوس؟»، فرددت بالانكليزية : «انتظر من فضلك».

«أندروكلي يتكلم» قال صوت أجش، بالانكليزية.

«سيد مانوس أنا بنّ مثلاً، الذي سيعمل ضمن فريق مشروعك»، وصمتُ برهة باختفاء أية نامة تدلّ على أنه ما زال مسكاً بسَّامعة الهاتف. برهة منحنية ترتقُ الصمت. تنحنج أندروكلي. استمعاً صوته على الأرجح. تكلم باليونانية فلم أفهم. قلت له إنني لا أعرف اليونانية. صمت من جديد. كان يراجع شيئاً ما غاب عن باله. عاد يحدّثني بالانكليزية:

- أنت يوناني لا يعرف اليونانية؟

تلعثت. كان كلامه أشبه بزجاج، ابتسمتُ ابتسامة لا صنف لها، لن يراها أندروكلي قط :

- أنا سوري، سوري فقط. وللإطالة، إذا كان ذلك مفيداً، أنا سوري كردي.

صمت أندروكلي للمرة الثالثة. خفيتُ أن ينتهي مفعول قطعتي النقدية في الآلة، فأسقطتُ في أحشائها قطعة أخرى تولت، بتأنٍ، إلى رثة المعجزة. تنفّست الأسلاك. تنفّس أندروكلي: «أتعرفُ شوارع المدينة؟»، سألني، فأجبته: «لا. هذه أول زيارة لي إلى بلدكم»، فاستفاض في الشرح طالباً أن لا أبرح مكاني، كي يأتي من يغلني من الموضوع الذي أنا فيه، بعد سؤالي عن هيتتي، وما يتصل بالهيئة سُحنة وثيابها، فما برحتُ دقائق أربع ينقض من الموضوع الذي أنا فيه، بعد سؤالي عن هيتتي، وما يتصل بالهيئة سُحنة وثيابها، فما برحتُ دقائق أربع ينقض

واحدتها الأخرى على ميناء الساعة حتى لوح لي شخص من شباك سيارته، الواقفة في الجهة المقابلة لموقعي، فحملت حقيبتني الصغيرة وهولت إليه عبر الشارع العريض. ولم أصعد السيارة إلا بضع دقائق حتى نزلت منها، لقرب مكتب أندروكلي من الساحة. صعدنا طيقتين من عمارة عريضة بثلاث طبقات، ندية المنظر بأنفاس شجر الزنزلخت والورد المتسلق على أقواس حديد، خشب «الباركيه» الصقيل يغطي أرض المكتب وودده الطويلة، أربع مقصورات تتقابل على جانبي الردهة، لها جدران خشبية واطئة يرى من فوقها الجالس على منضدته زميلة في المقصورة المقابلة له. ارتفعت رؤوس قليلة عن أوراقها تستطلعني. رؤوس أخرى ظلت منشغلة عني بأوراقها. قاذني الشاب الصامت، الذي لا يعرف حرفاً بالانكليزية، من غير توقف عند السكرتيرة الفضولية العينين، إلى باب مغلق في آخر الردهة. طرقة مرة واحدة ودلف بي إلى فراغه العابق برائحة مقاعده الجلدية. أودعني بين يدي أندروكلي، وانصرف.

«إجلس» أشار الرجل الأصغر الضخم إلى مقعد أمام منضدته المستطيلة، بعد ترحيب فيه ودُّ مشروبٍ بدേശ خفيف:

- لست يونانياً، إذاً.

ابتسمت وهزئت رأسي ثقياً.

أخرج أندروكلي من تحت رقعة جلدية ذات نقش، فوق منضدته، ملفاً صغيراً. فتحه: «بن ملأ»، لفظ اسمي غريباً بالطريقة التي أرادني ميران اسمعيل أن أكتبه بها. فقد حلقت ألف «ابن»، وآل التعريف في «ملأ» بحكمة لم يصرحها لي صديقي، الذي لم أره قط طوال سنين بقائي في هذه الجزيرة، ولم أسمع خبراً في أحواله. «أستطيع أن أناديك بن فقط»، سألتني أندروكلي بلامح سمحة لا تخفي وسامتها. فاجبت: «بالطبع، بالطبع»، وأنا غير مكترث بانقلاب لفظ «ابن» المصقولة بالبنوة إلى «بن» المتحيرة من مقاطعة ويلز البريطانية، وأبقيت بصري عليه فابتسم: «أتشرب قهوة؟» قال، فأومأت برأسي من فوق كلماتي: «أي شيء». أشرب أي شيء، فطلب قهوة، واسترسل: «ميران اسمعيل أوهمني أنك يوناني الأصل»، ورفع كتفه: «لا أدري. ربما كان في الأمر سوء فهم. لقد طلبت نحاتين يونانيين».

أحرقت القهوة لساني إذ تجرعت، من الصدمة الباردة، رشقة زائدة عن مقدار ما أرتشف، عادةً، من السائل الساخن. أعدت الفنجان الأبيض إلى صحنه، وهزئت رأسي أطرد ذبابة الكمين الذي أحسست نفسي تنحدر بكساء إليه، لماذا فعلت بي هذا يا ميران؟.

جاءني صوت أندروكلي من فراغٍ موحش:

- أعجبني كيشك في الصورة. تمنيت لو رأيت المنحوتة بعيني.

وافقت برأسي مجاملة، خائر العقل، زاهداً في المحاوراة بالرغم من إطرانه. شعوري كان أنه يواسيني رجا. قال شيئاً آخر. لم أصغ إليه. شرقة قلبي من قداحة الخيلة. لست يونانياً. ما الذي دفع ميران إلى اختلاق حكاية كهذه يسوقني بها، بنقودي المنكشة على قيمتها، إلى ساحة فارغة في عاصمة هذا البلد، ما أن أطأها حتى أفكر بالرجوع مهموم العظام؟. قال أندروكلي شيئاً آخر. تطلعت إليه بوجهي الثقيل المسكوب في قناع من الرصاص الخفي. تناثرت حروف كلماته. لم تصل إلي. سألت: «كيف الوصول إلى سيارة أجرة ثقلي إلى مطار لارنكا؟». اعتدل أندروكلي في جلسته. مس براحته قمة رأسه الخالية من الشعر: «ألم تصل اليوم؟».

- نعم.

«ألدبك حبز للعودة؟» سألني متفجعاً.

- لا . سأحجز للعودة في المطار.

«لا أفهم لماذا تريد العودة على هذا النحو؟ لم تصل إلى نيقوسيا بعد»، قالها في مرج يحاول تبديد الشغل الذي لست في كلماتي.

نهضت منكسراً. ابتسمت ابتسامة منكسرة: «لست يونانياً كما ترى»، قلت وأنا مزعج، حقاً، على مغادرة المكتب إلى مصير السفر ودساتيسه البلهاء. فنهض أندروكلي مستغرباً: «لا أرى أنك لا تشبه يونانياً يا بن. ألم يعجبك شكلي؟».

باغتني بسؤاله . قلت: «شكلك رائع يا سيد مانوس. لكن...»، فقاطعتني: «لكن ماذا؟. ألم تأت للعمل معي؟».

صرت قلمي صريعاً ناعماً: «نعم، نعم بالتأكيد. إفا...».

«سأندبر لك مكاناً للإقامة فوراً» قال، فارتخى جسدي. جلست على المقعد الجلدي متحرراً من الرصاص الذي شكب في قالب روحي قبل قليل. صورة الكيش المتلوي في ألم خلبت عيني أندروكلي وقلبي. سألني مراراً، فيما بعد، إن كنت استعرت ملامح وجه الكيش ذي الصرخة المكتومة من أسد أو وثق، فكررت له أنني إن كنت استعرت، عن غير قصد، فليس إلا ملامح وجه جارتنا الأثورية، المصابة بالسل، متطاول، محدب الأنف، مفتوح الفم على آني تدربت المنجرة عليه، بوجود نوبة ألم أو من دونها. عمود الكيش الفقري مهشّم من منتصفه. نصفه الأسفل مغمى على قائمتيه الخلفيتين، ونصفه الأعلى في الهواء، مرتد إلى الخلف كأنما سينقسم فيسقط أعلاه إلى الوراء. إبعده الضخمة هي قاعدة هيكله الحجري. عيناه جاحظتان. شفاه مفتورتان عن أسنان فكيه. العليا منهما ملتوية تلمس أنفه من فداحة أعماقه المصنعة بالآلم. قرن مكسور من أعلى قاعدته بقليل، والقرن الآخر مفرط في تدويره الحلزوني إلى أمام. لهدئة كثيفة على الصدر، فيما تدلى جزء منها منسلخاً عن جلده، قرب الكتف اليسرى.

«أريد هذا الكيش ضخماً» قال أندروكلي. «ضخماً كعمارة من طبعين تراه الطائرات في هبوطها». وهي، قطعاً، طائرات يقينه لا أكثر، لأن المطار سيظل مهجوراً، مهشّم الزجاج والمعدن من قذائف قديمة، مدوراً في سجلات الوسطاء الدوليين كبنيد من بنود الحبل النهائي لمأساة هذه الجزيرة المستعصية. وبالطبع سيكون كيشي المنقسم الظهر جائئاً، في ضخامة منحوتة من ثلث أندروكلي، على طريق مهجور يتجه إلى بناء ضخّم مهجور تسكن حنيته كرات الحديد المجدعة. وسيكون إلى جوار كيشي، من جهتي دائرة ألمه الحجري، نصب أخرى تحاكي كينونات مارقة، فتعيد - أحياناً - إلى الطريق المهجور، بالعبث الصقيل الذي دهنته بزيت سكينتها، سياحاً راجلين، ومرافقين يحقرون على الجوائم الثقيلة تلك أسماء دراجاتهم النارية، وصديقاتهم، وشئات تنقل منها طحالات الخنازير إلى قبعة أتاتورك الأوبوية.

لم أكن يونانياً وسط خيام الناطقين باليونانية، في فريق الإنشاء المعتم للشكل المضي. لكنني سأتزوج، في سنتي الخامسة من الطواف بالأسرار المفتيلة في الحجر الإغريقي، فتاة يونانية الأب فلسطينية الأم، وسيحمل طفلي جنسية أمه، تاركاً لها غلبة الجهة المحمولة على درع أكثر صلابة، لأقيم معهما في فجوات النقوش الرحيمة

على فضة المشهد الحي، رابوا لهما كيف حاولت خلع النافذة في باب المطبخ، في أول موعد إلى عشاء عاطفي أظنني أكلت عقلي فيه مع شريحة لحم البقر نصف الناضجة.

قضيت خمسة أيام في فندق ضيق الحجرات، رخيص، نزلاءه يختبئون بعضهم من بعض، ويتحاشون أن يلتقوا في بهو ذي المقعد الوحيد البائس. ثم انتقلت إلى عمارة بعدة طبقات، يقطن أغلب شققها طلبة بالجملة. خمسة أو ستة معاً، بلا مواعيد للنوم أو الاستيقاظ. يعملون، ربما، إضافة إلى دراستهم، ليلاً ونهاراً. غريباً مثلي. أهمل عليهم، كل فجر، صرخاتي، بالعربية، والانكليزية، والكردية، من نافذة غرفة النوم، موقفاً شجر الصنوبر العريق، والمساكن ذات الأنداء القرميد. فبرء بعضهم معترفاً عن جلسته، من النوافذ أيضاً، وتسود السكينة بعضهم الآخر، ثم لا تلبث وشيعة الشيطان أن تنفلت من قضيبها الأسطواني، فتتداخل اللغات المهرولة على جنبات العمارة، وتتشابك أذيال ثياب ملائكة الجهات، من أعالي الهند حتى البحر الأحمر.

كان لا بد من بيت يتسع لي وللأشكال المغمى عليها، والمتنبهة إلى حيل الصبورة داخل الحجر. فعشرت، أخيراً، على مسكن قرب حلبة سباق الخيل، ذي فناء جانبي يحتويه أشجار زيتون، وشجرة تين واحدة، وسور من الجيران يوم الدمش، والغليق غير الشوكي. جلبت حجارة كلسية، وبدأت قمارين صاخبة على الحياة الصامتة، في أشغال تخص نداءات قلبي، أما عملي الذي بدأ، تحديداً، في أيام انتقالي إلى مسكني هذا، فكان يجري في قبّة من الشبك الأخضر الكثيف، على طريق المطار المفتوح في اتجاه أهديته، برعاية أندروكلي وآلاته المدرجة على مخاطبات المنطق، أمينة للتخطيطات التي تعاقب على جبرها ربيع كالجملة محمول على ذراعي الصيف، وصيف كمشي الحمار في القيط تنظير من برزقته المهترئة خيوط الصوف، وخريف مقضوم من جهاته كلها لا يشبه إلا ثلثته، جال غباري. فما أن زكل الشتاء باب الجزيرة الخفي حتى دخل كل واحد من النحاتين بصصاميه إلى قبّته، - وقد تجاوزت القباب وتقابلت أنداء في جسد التين الشفيف، - وطفق يستنهض من الكتل الحجرية أجزاء مبتورة يجمعها، فيما بعد، بالعتلات الحديدية والرفعات، لتستوي هياكل ماردة في فسطاط الهواء، قانعة في ظاهرها بالتعيين الذي أوجدتها في حال من أحوال إمكاناتها. وقد جاهدت، حقاً، أن أجعل لكبشي الحجري، الذي يستعير ألمه من نوبات سعال جارتني الأثورية في مدينتي، سمات أكثر حثماً، بالرغم من أن موقف الألم يحو، لشدته، أي انفعال آخر، ولو هامشي، في كتلة الوجه المصقوق. ربما كلمات أندروكلي، في محاوره لقائنا الأول، هي التي مهّدت لي عبوراً أكثر جرأة، من نموذج كبشي السابق إلى تنفيذ نسخته العملاقة، بإضافات ينبغي أن يحسبها الناظرين المدققون إشارات هو الشكل الخفي، الضامنُ بقفائه حرية الحجر المرتني: «هذه فلسفتي، أندروكلي»، قلت لنفسي مبتسماً. وأنا، قطعاً، لم يخطر لي، من قبل، أن تكون قدرة المرء على الزعم بمسكناته على هذه الدرجة من السهولة. فلطالما سمعت أن لكل شخص فلسفة، حتى لو كانت مجرد سلوك في بازار الحضرات، أو مساومة في دكان عطار. لكنني لم آخذ هكذا فلسفة على محمل اعتبار، إلا مانعاً من الفكر إلى تصنيف الوجود بحزم في المصطلح القصاص، أو رتب الماهيات بترويضها في سياق لغوي لا يتوسل اليأس أو الأمل، كأنما ثلمي الضرورة على نفسها مناجاة القوة، حيث القوة هي إرث النفع.

سألني أندروكلي باختصار مُرّيك: «ما فلسفتكم، أنتم الأكرد؟».

انفجرت شفتاي عن صمت متلصص. ماذا يعني أندروكلي بهذا الإطلاق الضخم لصيغة الجمع في بضع كلمات. «أنتم» و«فلسفة» لفظتان لهما ضراوة العبث، ألقاهما عليّ الرجل بتلقائية بسيطة. هزّت رأسي تعيلاً: «ليس

للاكراد فلسفة».

«لا تقل لي ذلك» قال أندروكلي، وقثم إليّ لغافة تيفر، مضيقاً: «ستكونون أول شعب ليس لديه فلسفة». تناولت لغافة التيفر. قلتُ: «لا أعرف. هذا انطباع شخصي محض».

«كيتشك أقل من أن يكون حجراً محضاً. أستطيع أن أزنه بعيني»، قال أندروكلي، الذي تحقق لي، منذ محاورتنا الأولى، أنه عن تكثر في كمائن ألسنتهم مجازاتٍ عبثٍ فَرِحَ، وسخريةٍ مَرَجَةٍ، وظرافةٍ، وهي أمور من خواص الذين اجتهدوا في إتقان المراتات والقلق معاً. والمرارة والقلق يُورَثَان كما لو العَيْن والبشرة مثلاً. فما من داعٍ ليكون أندروكلي في مصاف المسوسين بهما، وهو الذي ترعرع، وكبر، في كنف أب ثريٍّ، نُهر في اللذة، مسرف في الدعابات، سخيفٌ، مات فجأة من التهامه أربعة كيلوغرامات من الفول النقي، فأدرك الطبيبُ المعاین مorte في باب الانتحار، لأن الرجل كان قد نُهي عن تناول الفول النقي لما يسببه من تلويبٍ لكريات دمه، وإحالة البلازما فيه إلى زلالٍ كلعاب الدجاجة. وكان ميخاس، والد أندروكلي مانوس، قد أوصد باب مكتبته على نفسه، في شركته التي تتعهد بناء العمارات، وجلس أرضاً أمام كومة الفول، وحده. هكذا وجدوه بعد خلع الهاب.

جدُّ أبيه، حاجي تاكيس، كان متعهّداً قتل الجراذين في السفن الكبيرة، أواخر القرن التاسع عشر، وله سبيلٌ وطرائق في ذلك مبتكرٌ، من غير استخدام السموم. فيزعم أندروكلي أن ذلك الجد استحدثت تسع آلات فيها شفرات تتلاطم، وصفائح مستطيلة تتلامس متعامدة، وقصب مجوّف، وأوتارٌ خضنة، تدار كلها بعجلة لها مقبض، فتصدر منها أصواتٌ كاختلاط الكلام بعزيف الريح، والنواح بقعقعات أوان معدنية في مائدة. وكل آلة من التسع لها نفوذ على جردان بحرٍ بعينه، ما أن تسمع رطانتها حتى تنفر مذعورة ترمي بنفسها في المياه. وقد استعان حاجي تاكيس، في تطوير طرائقه، بكتاب قديم عنوانه: «بحر ميلاؤس»، يحتفظ أندروكلي بأربع وعشرين صفحة مهترئة منه، استعرتها، بدوري، حين تمكنت قليلاً من فك الحروف ذات الصدى في اللغة اليونانية، لأن أندروكلي دلّني على فقرة في تلك الصفحات لها علاقة بالأوزان المطلقة والمتعينة، الكليّة والمحسوبة؛ المعنوية والمادية، وهو علم شغلني طويلاً منذ انكبابي، قبل مجيئي إلى قبرص بعامين، على وضع مُصنّفٍ أَطْلَقْتُ على مادته غير المنجزة بعد، اسم «الأوزان»، تكلفْتُ التفصيل فيه بوجي من ثقل الحجر. فقد رأيتُ أن لكل ثقل مرتبة، ولكل مرتبة صورة. فالحجر يكشف، أولاً، عن مثاقيل الصور التي فيه إيحاءٌ تنجذب إليه يد المصور بالأزميل. وصورة معناه تسبق كتلته، وهي صورة قادرة أن تتخيّل فكرة النحات قبل انبثاقها فيمدّها بما يجيز لتلك الفكرة أن تنشأ على ما تريده الصورة، في معنى الحجر، لنفسها من هيئة ظاهرة. وإلا كيف نفسر انقلاب الحجر بين يدي نحاته إلى هيئة إنسانية، أو حيوانية، أو إنشائية زخرفية؟ لقد تأكد لي، بثبات قاطع، صوابٌ مذهبي في النظر إلى الأوزان الخاصة بالحجر مدّ تبيّنت أن الحجر هو معنى الظاهر ومرتبته النبيلة، بل دليل أنني جليتُ، بعد زواجي بثلاث سنين، إحدى عشرة قطعة حجرية فتمنّعت عليّ، حتى قبل لمسها، من كشف نفوسها المتخيلة في معنى كتلتها. فقد كنتُ أزعجتُ تصوير وجه امرأتي، بروقته الطاحنة، وداعته المسكونة من مساهمة كقرق ما بعد الثقل، غير أنني كلما باشرتُ النقب في كتلة رأيتُ أنها تُضَلِّلني، فأعترزني إلى سنّثيا: «داخل هذا الحجر شكل آخر»، وتقتعض هي: «أعذارك مدهشة. لا أظن أن هذه الحجارة لا تهوي في بطونها إلا كرات مكسورة، وأعضاء غير مكتملة، وممتاهات. اشترى حجارة من مقلع آخر، لربما عثرت على نوع أقلّ بؤساً»، وتستسلم مع احتفاظها بحق السخرية: «أكتب عني شعراً، في الأقل».

«لبيتني قدرت. لكنني لستُ شاعراً». أقول بهدوء المتفهم لحقها الهادي، فتستمرسل:

- لك عينا شاعر.

«لا أعرف أن للشعراء عيوناً مُتَّزجة في لائحة من الصفات»، أردتُ، فتتأملهما :

- هما جاحظتان.

وإذ أخالها تستغفري، أذكرها : «قلت إنك أحبيتها حين أوقعت بك في سرائي وضرائي»، فترد : «ما زلتُ أحبهما. إنهما سريتان». وتلج عليّ، على نحو مضمر، أنني لم أفها حقاً ضائعاً بتهريراتي الثقيلة عن احتفاظ الحجر بحقه في منح الشكل الذي يشاء ليدني النحات : «ألم تكتب شعراً قط؟ ألم تحاول؟».

- لا. حقاً لم أحاول. ليس في مقنوني ترتيب الكلمات المتناحرة على طريقة هؤلاء المذعورين.

«وماذا تدعو هذا؟» تقول لي وهي تريني قصاصة ورق تركتها قرب الهاتف : «النباتُ حجرٌ لقيط».

لا أعرف كيف أبرز هذه الجملة منطقياً، لكنها ليست شعراً. في رأي أن أشرح لسنثيا أن هذه الجملة من «تعبير الغثر»، التي تعصف، خلصة، بالعقل، فيقبلها كما هي، بحساب قنري لا صيغة له في أمور الحساب اللغوي. وأظن هذه الجملة عُرِضَتْ للفتي كامتحان، فالتفت جسدي إليها، لا عقلي. من يدي : رعا اللغة وثيقة جسدتي كما النبات الذي هو حجرٌ لقيط.

ما الحجر، على أية حال؟ كمينُ الفلزِّ واغتصابه. عقل الشُّكْلِ مستريحاً من المجادلات. تصنيفٌ مُغرِق في الشرح بالرسوم. بل هو بقطة الأبد الملققة.

يشطب جنابُ بين الماء والنار. الهواءُ يُصغي. الكينونة تنزحم وتثقل بالإرادة الصلبة لخيال التعيين. لا نجاة: اللرات يجذب بعضها إلى بعض، أو تتنافر، أو تتلاصق دون تداخل، أو تلوب إحداها في خاصية الأخرى. ولكل حال من الذرات ما ينتج عنها من صلب يُدعى حجراً، بعضه وفيّ، وبعضه خرنٌ خرد، وبعضه رزين، وبعضه ذو خفة، وبعضه غادر، وبعضه لصر، وبعضه عابث، وبعضه أنيس، وبعضه موحش، وبعضه نهم، وبعضه عفيف، وبعضه عادل، وبعضه ملتصق، وبعضه كتوم، وبعضه ثرثار. وكل حجر يغلب عليه طبع الفلزِّ الهارد فهو عاقل بالضرورة، وما يغلب عليه طبع الفلزِّ الدافئ فهو متشربٌ بكهولة الزمن، وما يغلب عليه طبع الفلزِّ الحارُّ فهو أرعن، والقليل القليل يغلب عليه طبع فلز لا يوثقه التعيين، ويدعى «الفلز الغاضب»، يهين كتلة الحجر، ونوازعُه الداخلية، لأن تكون المصادفة، وحدها، هي القادرة على كشف الشكل الضروي، المُستَظَنُّ في كينونته الوجودية. وهذا الحجر ليس نوعاً بعيته، بل جرثومة طاهرة تحمل في جرم أي نوع كان، بعدوى لا تحليل لتنتقالها. فهي تستوطن، مرة، حجراً كليسياً، أو حجراً رملياً، وتارة حجراً بازلتياً أو صوانياً. فإذا وقع النحات على كتلة منه اخضرت فيه عدوى جرثومة «الفلز الغاضب»، أخذته أهوالٌ كالحصى في يقيه وجسده معاً، وانصرف حسه إلى ترتيب المعقولات بحسب رغبته في إقصائها، أولاً بأول، منتقماً من فظاظات الظاهر والباطن كليهما، يفرغ كل صورة في خياله من قنمها وحلوئها، كأنه يسير باليد الغامض للهيئات الهيولية العمياء، المطحونة في إسراف خيالها، إلى هاويته.

كنتُ في الثالثة عشرة حين أغواني حجرُ الحمام الرملي، الحشن، باستعراض نفسه على خيالي في شكل جناح. كان حجراً أصفر لا ينظف الجلبة فحسب، بل يسلمه أيضاً إذ مرَّ على كل عضو تحته عظمٌ نافر، كالأسراع، الرضفات، والعرقوات، والمراقف، والأضلاع التي يشغ عنها اللحم، والشظميات، وأشواط الأيدي والأقدام.



وعظام الألواح؛ أي أكثر من نصف الجسد على التقريب. ولربما سميناه «حجر الجمعة»، لأن الحشام الساخن، الأسبوعي، صباح الجمعة، لا يكتمل إلا به. الصغار يصرخون من فظاظة التدليك به، والكبار يتناوون في إعانة أحدهم الآخر من جهة الظهر، التي لا يستحکم الشخص بنفسه من بلوغها. وبعد كشط الجلد بالكتلة الصلبة، الحشنة، ينعم الصابرون على المنة بجولة اللّف على الجسد. وهو ليفٌ خشن بدوره، لكنه، مقارنةً بذلك الحجر، ليس إلا إسفنجةً قانض اللّين.

حققت وجهاً من الحجر الرمليّ، ذي المسام المتفجرة بأشكال كثيرة، يبرد أبي الذي يشحذ عليه سكاكين البيت، ومعاولة الثلاثة، وقوس رفشه، ومطواته المخصصة لتقليم أطافره، وقلبيّة، وكلماته العربية ذات النطق البدوي، التي لا نعرف من أين اكتسبها هكذا، على غير لهجة الكردي في نطقهم العربية. ولما استوى ذلك الوجه من الحجر أملس، بعد صولات امتلات منها ساحة البيت بغيار أصفر سريع العبور خفيفاً من ركن إلى آخر، انتحشت به أطافر يديّ، رسمت على ملاسته، التي تزيد على شبرين، جناحاً بمسمار حدة الحصان، ذي القاعدة المضلعة والرأس المسنون، واسترسلت فأخرجت الجناح نافرأ، مكسور الخواف، بمفك براغي عريض التقطته من بيت אחتي، التي لزوجها باغ في ترويض حصائد القمح. وأعدت الحجر، من ثم، إلى ركنه في الحشام المعتم، فصار له حضور سحريّ بالرسم المبارك، المشمول برقعة رمزه، أي: الطيران كآبة جليّة. لكن الأمر اختلف حين تقاديت في استظهار الإلهام الجديد المتسلل إلى حفّة سنين عمري، فانقلب إعجاب أبيّ بالزخرف في الحجر الرمليّ إلى انتهار صريع من مقارنة أشكال الأحياء، لما رأيا حقراً بالسكين استخراج من قائمة السرير الحشبي، الصيفي، الضخم، المنتصب في ساحة البيت، وجّة رجل كثر الشاربين، جاحظ العينين في غضب مدرّس دليل شكيمة وإصرار، كما في رسوم سير الفرسان الفطرية، المنتشرة في البيوت. قال أبي ناقحاً سؤاله المتشكّل من سطور القضاء الأعظم: «كيف ستُحييه؟».

ما شأني بإحياء حقن ناتر في قائمة السرير؟ إنه حقن فحسب، شق عن سريرة ذلك الخشب غشاء أسدل عليها منذ بزوغ البزرة الأولى لشجرة عبرت امتحان القرون، إلى أن قدّ التجار منها مستطيلاً لسرير بيتنا الصيفي. وكان تحت غشاء تلك السريرة صورة رجل غاضب، انكشفت، بلا إتقان، للكّون الظاهر. والأرجح أنها ستبقى هكذا، ثابتة على تمسخها القتريّ، غاضبة حتى تتبدّد ذرات عتماً ورماداً. لكنها صورة ظهرت في العالم المرئي لوقت ما، قليل أو كثير، ولا منفذ إلى إبطالها قط، أو احتسابها كأنها لم تكن. أمّا أن أحييها، يا أبي، فذلك ليس في مقدوري. غير أن أبي، كغيره من المسكين بمحاة الغيب فوق سطور المشيئات الأرضيّة، يرى النّهي عن التصوير، رسماً أو حتّى، واجباً؛ الإلهي، وحده، يملك رفع المزلاج عن خزانة الأشكال النقية والشائبة بحكمة قصده في ذلك، وينفخ فيها من نفسه قسبتها المحرّكة، عجماء وناطقة، فبأيّ طيش يتطفل الآدمي على حقائق الماهيات الجليّة، ويسترقّ النظر إلى آلة العدل الخالقة؟ أيسرّغ في التصوير كأنه يزاحم القنطرة الجامعة للحق على أيتها؟ إذا، فلْيُحضّر الروح، واللّفن، ومجتمعتين في صمّ الشكل، وخزّنه، وجموده؛ فليُحييه. ولما أن ليس هو بقادر على بعث روح في ما صنع من أشكال، فقصاصه، يوم الدينونة، لنس تلك الأشكال على جلده العاري وقد صارت صهناً.

سأليس، إذا، أشكالا كثيرة من معادن مصهورة، على جسدي: أشكال تيوس، وأكباش، ونساء، ورجال غاضبين، وطيور، ومخلوقات نصفية، متداخلة الكيانات والأجرام. ذلك ما تلاه عليّ أبي بأسى كأنه يراني في

عذاب يرفع إلى أنفه نَشِيشٌ كبدي المرعُخ في توابل النار. إنه أب، سأحاول طوال عمري البرهان على وجوده. وإذا تمكنت من اقتناص البرهان القاطع على وجوده، فسأجتهد كي أبرهن على أنه جدير بالكراهية. كل أب جدير بالكراهية على نحو ما، قوي أو خفيف، لأنه أب، لا غير. طيبٌ، رؤوف، سمحٌ، طاهر، رقيق، غفور... كلها أمور لا تهم. لكن، حتى الوقت الذي أستطيع فيه التمكن من صوغ ندائي القاسي، فإنما الأب جدير بالحب لأنه ضحيّة. الأب امتحانٌ غامضٌ. الأب لعبة، الأب نهايةٌ منتظرة. الأب فُخ.

مضيت في انتشار الأشكال من عماء المادة، من دون إصغاء إلى أحد. قليلٌ من الحجر، وكثيرٌ من الطين الفخار. الحجر صعبٌ نقله؛ صعبٌ الوصول إلى المقالع التي تبيعه خاماً مرزولاً، إلا إذا توفرت آلة نقل، وأصدقاؤه يحملونه، بمناءٍ وفير، إلى ساحة دارنا. أما الطين فمبلولٌ، والعربة من التراب الأحمر، القليلة الثمن، تكفي لنسخ رؤوس أهل الحارة بأكملهم، أولئك الذين دفعوا لي، والذين لم يدفعوا، فزودتهم بأشكال رؤوسهم، تشبههم أحياناً، ولا تشبههم أحياناً، لكنهم يستعرضونها على أرقتٍ بارزة من قواعد شبابيكهم إلى أن تنتشّق، بعد سنة أو أكثر، شوقاً يرى فيها زعمهم الصامت يعضُّ الطين. وقد احتفظتُ لنفسِي بشكل رأس، أيضاً، على رؤ في الكوخ الصفيحي الصغير، الذي بنيتُه، داخل الساحة، من ألواح صدئة وأخرى لامعة، وفواصل من الخشب، وزوايا من كِبِنَات ترابية. شكلُ رأسٍ واحد بين أشكالٍ مجرّدة أخرى ذات قواعد: رأسُ الرجل الذي صوّت إلى فمه بندقيتي، وصوّب إلى أسفل بطني بندقيته، يوم تصيدتُ أرنباً في السهل الشرقي من نهر «عاكولة». وجهه متأكّلٌ على نحو ما، قاسٍ ويائسٌ. عيناه محمّوتان من شدّة تراجعهما إلى محجريه، لكنهما ترياكٌ مستعيرتين عينيك. شعرة ملتصقةٌ بجميعته من قلّة القسّول. وقد هشمتُه، بعد سنة من تلك المواجهة الثقيلة بيني وبينه، بطلقة من البندقية ذاتها التي سدّدتُ قوّتها إلى فمه، بعدما حملتُ الرأس إلى السهل ذاته، والموضع ذاته، حيث سقط الأرنب صريعاً. وإذا تناثر في الثوب ذي الرائحة الحارقة للبارود، تطلعتُ حولي إلى الجهات الصماء، وأقفلتُ راجعاً بصيدٍ من خبيل خيالي.

يؤرُّ المكان للزمن إقامة المرتبة. يستضيفه في حجرات يغلب على أسرتها الفوضى، والإهمال؛ ذلك أقصى ما يستطيع المكان فعله بوصفه مكاناً. كُتِبَتْ شيئاً يشبه هذا، في صفحةٍ ما من مخطوط «الأوزان»، الذي دأبتُ سنثيا على متابعه سطره تراكم ببطء شديد، يزداد استشرافاً كلما تقدّمتُ، بانديفاعٍ لسانٍ لي به، وسط السنين الناضجة بعد منتصف الثلاثين. أُعجِرْتُ على الحجر، مصفاة اللامكرت، وأرتعت من الكلمات، التي يجعل الوقت لها صبراً في العظم، بعدما كانت دائرة سخاء ناعم على مراكزها المُرْتَبَة في الشباب الباكر. الكلمات تشيع، والمعاني كما مفصلات العظام وغضاريفه. الشخص الواحد يتقوّن في لفته الواحدة. هي وحدها ستشيعه هزيمة إلى خلاصها، وستحلم، في قبره، أنها ترث معناه المتقوّن كمظامه: هذا الأمل، لا غير، هو هبة الحياة.

لقد حاولتُ، مرة واحدة، إرضاءً لسنثيا التي خلّكتها حجراتي المتكتّمة، أن أسطر كلاماً عن فيضانٍ ما؛ سيلٍ؛ حشدٍ مُبْهِمٍ؛ جروفٍ؛ انهداماتٍ في مسالك السماء؛ فراغٍ منشورٍ على رغيّف كالسمسم؛ حروبٍ من نورٍ؛ متاهاتٍ؛ مغاليلٍ بلا أطفال؛ جهاتٍ مُتَنَحِّنة ترقى على أسرة الغبل، فلم تطاوعني إلا كلمتان: «أحبّ بديك»، أُرثهماها. فتأملتني مستسلمة: «ألم تجد في كلماتك متعمّعاً لأكثر من يدٍ؟». قطعاً، لا مُتسع لها في كلماتي، كما في حجراتي، لأنها تقودني، من قلبي، حرّة من التعيين، إلى أزليّ كلّ فاراها في ما فاتني وجوداً بعد آخر، وصيرورةً بعد أخرى، حتى نشأتي كبائنا استقر به الطين في مهنة نحات، يسمع، في ساعات ما قبل الظهيرة، عراك جسدٍ

أندروكلي في مكتبته المغلق، المؤثب برحابة تكفي لعاريين، ذكراً وأنثى، أن يختصرا علوم الممكن كله، وثرثرات الحقيقة كلها، وحيل المخاطبات.

أندروكلي يحتر جسته في حضور أسماعنا، حين نكون منكبين على أوراقنا الكبيرة، نحن النحاتين؛ كلاً في حيزه داخل الردهة الشاسعة، المقسمة بجدران واطقة من الخشب مثل مكعبات صغيرة، في كل مكعب طاولة، وضوء على ساق مفصليّة، وكرسی، ومستلزمات الرسوم التخطيطية. وهو لا يكثر. جسده لا يكثر إلا بخاصيته كتهب. يخرج بعد خروج صديقه ذات الفم، الذي تلزمه أربع قبلات كي يجتاز من يقبلها من زاويته إلى زاويته لا تساعه الفريد. تعرف أننا نسمع. العراك مغلن. يصحب عبورها بنا، على الجهتين، غتر من عينيها فيه اعتذار لا تطلب صفحاً عنه؛ اعتذار شيق يترجرج ككدي مكثرت تحت ريع الفحولة؛ تعالوا أنتم أيضاً. وإذ تصير خارجاً يطل أندروكلي صاحباً: «من يريد منكم كأس نبيذ؟»، فتنهز رؤوسنا نقياً: «أبقى خلك الصباحي لروحك» برد واحد منا مرجحاً دعابة مقتضبة.

شيء ما عن نبيذ أقرب إلى الخلل برد في قاموس «بحر ميللوس»، استعقبة، طويلاً، تبليماكوس، ابن بنيلوبي، في بحته عن أبيه أوديسيوس. كان يترجج نبيذ كروم جزيرة سيكلاديس بزعفران الحوت، في زق يلقى فيه، كلما ملأه، بخاتم أشه ذي الفص الأسود. وأنا أسقي تلك الأوراق المتبقية من كتاب «بحر ميللوس» قاموساً ببعض التجاوز. إلا أنني وجدت علومة مقسمة فقرراً صغيرة، مستقلة بذاتها، منذ سهرت على اقتباسات منه تعين كتابي «الأوزان»، المؤثب بشعابه، ومطاييه، ومثبتطاته. فقد استوقفتني فيه، مثلاً، إحصاءه الغريب لكل كتاب إسلامي فيه أحاديث عن الغلمان، على معنى الصباية، والهوى، واللهو، والمجامة، وضروب إعلان ذلك كناية وصراحة، مع إقرار العلماء - بحسب تقديم مؤلفه المختصر لذلك الباب - بأن هذا الصنف من الشهوة هو، بضمن شهوات مجامعة النساء، والخور، والطعام والشراب، من علة الفردوس وآلات مباحهه ولذائده. وأظنني تهياً لي أن غرأ أمدوا صاحب «بحر ميللوس» بأسماء التاكليف والمنصنقات، وركبوا له الأكثر صولة منها في المجون، ثم الأقل فالأقل. وفي صفحة من الصفحات الأربع والعشرين، المتبقية من إرث جد أبي أندروكلي، تعرفت بالبحر أنه كل شيء ساكن؛ أو كل رقعة مجسدة عينيه، أو هيولانية، تتكاثر فيها الطواويس؛ أو كل غمر تتراكض على سطحه المسارحت في أسماي ممزقة؛ أو كل فضاء محتله هياكل خشبية ضخمة، ترتفع عليها صوار لها أشرعة من ماء متماسك كقمماش سميك، ترفرف فلا تتناثر. وقد ذكرت أمام أندروكلي، على محمل المزاح، طرافة تعريف البحر على هذا النحو، فأشار عليّ براجعة بعض المحفوظات في كنيسة أيوس بافلوس، القريبة من الربوة التي سترتق عليها أعمدة بيتنا القريميدي، المرصود بصور من آلة تاسولا - مرافقة المهندس فاسوس.

بأية لغة سأحاول الإطلاع على مخطوطات، وتألّف متفحّة، في مكتبة تلك الكنيسة: أندروكلي قديمي، بنفسه، إلى الخوري فاسيلي ثيو العجوز، المصغر من يرقان قديم، والمنعزل إلى عمق ثلاث وعشرين درجة أسفل الجزء الغربي من الكنيسة، لصق برج الجرس. «تعال» قال أندروكلي «لكل كتاب باليونانية ملخص بالانكليزية. اقرأ أوائل السطور، وارفع ظهرك إلى فاسيلي ليترجم لك، من فوره، أية فقرة تريد». وقد رجب بي الخوري من وراء نظارته التي جتر كسراً جانبياً فيها بشريط لاصق، كأنما أفاق، فجاءة، على وجود بشري بعد الطوفان. وقتم وهو يصافحني: «بن، اسمه بن يا أندروكلي» والتفت إلى الأصلح الوسيم يتأكد من الإسم الذي تلقفه حين دخولنا، وعاد يتطلع إليّ: «أنت بريطاني الأصل؟». ضحكك ومازحته: «كنت على بُعد شبر واحد من أن أكون يونانياً،

لكنني، أيها الأب، كردي من ....»، فأرخى راحته عن يدي: «أنت تركي؟». هزأت رأسي نفيًا: «لا. كردي من سورية».

ظل الحوري يرمقني بعينيه النائميتين لشعير دقيقة. أظنه لم يقتنع أنني لست تركياً. تتم وهو ينصرف في اتجاه منضدته السوداء: «سأكل أذن تركي ذات يوم». وقد شممت، على نحو ما، رائحة شيء مقلي، صعدت إلى ذاكرتي مع صورة بانوس ذي القبعة اللبنة كالتى يعتمرها الروس في ثلوجهم. يوناني عجوز، طويل، مفتول الشاربين، يعيش في كشك من الصفيح المهترئ في عراء خارج آخر صف من البيوت في شمال القامشلي. لم نعرف أي جيش متقهقر، أو مغادر منتصراً إلى شباته في سرير التاريخ، نميت في ذلك العراء الحامل، الرمادي، المتقهقر قليلاً تحت ثقل النسيان. نراه، أبداً، جالساً في ناحية ظليلة من كوخه المنكشم الذي لا يتسع لشخيريه في الأرجح، وأمامه موقد كيروسين نحاسي، غارق في سخامه الأسود، يحضر شايًا، أو يقلي خضاراً يتصدق بها عليه الأشباخ. فإذا رأنا نهض متحرراً، متقشراً، يطردنا بحركات ناعسة من يديه كما يطرد اللهاب، مشيراً إلى أذنه إشارة كأنما يقطعها بسكين، ويقغم بعريّة ركيكة متكسرة: «إحذروا، أكلت أذان عشرين تركياً. سأكل أذانكم. ابتعدوا. ابتعدوا».

صرت أتردد على ملكة الأب فاسيلي ثيو الرطبة، التي تتسرب إليها، من حجرة خفية في إحدى زواياها، رائحة أغصان جزية مخلة، فالتيقث هناك شخصين أعرفهما، أحدهما بائع الصحف، الذي أطلع أمام دكانه على مجلات عربية، واقفاً، فإذا استعرضتها أعدتها إلى مكانها. وكنت، كي أضمن تفاضيه، أدفع له مبلغاً صغيراً كل نهاية شهر، مقابل تأمينه لي صحيفة أقرأها في البيت، ثم أعود بها في الصباح التالي إليه فيعيدها، بدوره، إلى مركز التوزيع كترتجيع. أنا أقرأ صحيفتي يوماً نصف مجاناً، وهو يريح ما يعادل النسبة التي تكون له من مبيع الصحيفة إذا باعها. إتفاق مريح لكلينا. وقد أنس إلي حتى درجة إطلاق فكاهات عن بدانة زوجته، وصعوبة احتوائها في الجماع: «أولاء النساء؛ أولاً وجدهن يصلحن للأكل نظيفات أو متسجات، لا بهن»، ويريني صفحات من مجلة يونانية تعرض الفروج كأطباق الطعام. ويات يجاوز الفكاهات التهمة مثل تهمة البادي في بدانته، ويلفتني بهومو: «العمل ليس على ما يرام»، ويلفت إلى أمه المعجزة، التي تشمل المحل بعنايتها الصارمة: «أنت لست غريباً. قل لها أن لا تموت الآن»، فأرتبك من غرابة طلبه، وأجامل أمه التي تنصت إلينا باهتمام: «لا سمح الله. سيكون عمرها مديداً»، فيعود لأكيس الشاب، البدين، المتعب العينين أبداً، إلى توضيح ما يسألني فيه: «قصدي، يا صديقي، أنها إذا ماتت الآن توجب علي إغلاق المحل أسبوعاً، أو أكثر. أليس كذلك يا أمي؟»، فترفع أمه القصيرة راحتها في مواجهة عينيها بازداً: «ولا تخف. لن أموت الآن. وإذا مت فانت مئونة من إغلاق محلك ولو لدقيقة واحدة. يشهد الله أنني أعني ما أقول. وأنا لن أسامحك، قط، إذا خالفتني»، فيحتلم لأكيس متوجهاً بنظرات طائشة إلى سقف دكانه: «وما الذي تفعلينه بي يا أمي؟ أتريدن أن يقول الناس عني إنني لم أحبك؟ ما هذا؟»، ويستحفني بيديه أن أقول شيئاً ما.

لاكيس هو الذي يذ الأب فاسيلي بصحيفته اليومية، قادماً متأخراً على دراجته النارية الصغيرة ذات الأثنين. أما الشخص الآخر، الذي عرفته متردداً على الكهف ذي الأرفف الخشبية، والشباك الكثيرة المدلاة من السقف زاخرة بأوراق مختلطة، فكان جارا لي لم أره منذ فترة، لكنه ظهرَ حليق الشاربين، يضع نظارة سوداء على عينيه يخفيهما. فوجئ بي. سألتني عمّ أبحث فأجبتته. سألتك كمثّل ما سألني فغمغم، وأرطن، فلم أفهم. وقد استفسرت

من الأب فاسيلي، مرة، عن قصد جاري يورغو من التردد على مملكته، فأبدي عدم فهمه لما يبغيه، حقاً، من الكتب التي يلتقطها عشواً، ويميدها سريعاً إلى أمكنته ليست لها: «إنه لا يقرأها» قال الشيخ ذو اللحية المهترئة على صدر ثوبه الأسود، متأملاً ريشة طاووس مفروزة في قطعة خشب، للزينة، على منضدته: «لا أعرف ما الذي يجي به إلى هنا، فيما مشكلته في البيت».

«أية مشكلة تعني؟» سألته.

«زوجته» قال، مردفاً بعد نفخ: «لا تقل إنك لا تعرف؟ ها؟».

«لا أعرف، حقاً»، قلت.

«لها عشيق». رمى الكلمات إلى ما فضولي. «عشيقتها يساوم الزوج على مبلغ كي يطلقها»، وتفرس في فوجدني مصغياً من حداثي إلى شعري: «جارك، هذا، يريد مبلغاً أكبر مما يعرض العشيق».

زوجة فلبينية، خجولة، التقاه في بغداد كما قال لي يورغو بنفسه. أحبها طفلتين جميلتين باختلاط ملامح آسيوية ومتوسطة في صوغ مظهرهما. أسرار البيوت تبقى في خزائنها. لماذا يحدث هذا؟ لماذا يحدث ذلك؟ أغضيت عن القصة. بقيت جاراً لجاري بلا فضول. كنت أرى العشيق قادماً بسيارة بيك أب، قصيراً، يذلف للمسامرة إلى بيت يورغو. لا يهم. على الأب فاسيلي أن يجد لي ما يقودني إلى «بحر ميلأوس» الفارق في تصرفات غارقة. وقد استمهلني الرجل ريشاً تسعفه ذاكرته على محجة لا أعرف إذا كنت راعباً فيها، حقاً. أندروكلي هو الذي جاء بي إلى مكتبة الكنيسة، وأنا لم أجد له عدم اكتراث. وما الذي يهمني، يقيناً، سواء أكان «بحر ميلأوس» صورة عن المسافة بين كوكبين سيارين مقسومة على معدل أعمارنا، أم بضعة من متني المينوتور النائم في كهف الفيزياء؟ قلت لأندروكلي، الذي أبقاني موظفاً لديه في التخطيطات، بعد إنجاز النصب المجري حتى أيامي هذه: «الشروع ببناء بيت، في قبرص، يشبه السباحة في بحر ميلأوس - في اتجاه نفسك إلى المكتن الذي يحكك على أن القتل ضروري وإيمان»، فهز رأسه موافقاً، بعدما ملائمة، يوماً بعد آخر، بأخبار المهندس فاسوس ذي القلب المطلي بدهان معدني. وقد كنت أقشره، أعني قلب فاسوس، مبرد، حين فاتحته مرة، قبل إنجاز بناء مسكننا، بأن النجار، والحذاء، وعامل تقديدات الصرب الصحي، ومتعهن البناء، يشتكون «كلما راجعهم في بطة العمل، من أنك لم تدفع لهم. ألم تدفع لك كي تدفع لهم؟». فرد بصوته البارد: «وهل توقفوا عن العمل؟ لا تهتم».

قلت: «كيف تريدني أن لا أهتم؟ أنت لا تنفكهم مالاً. سيتأخرون في إنجاز البناء»، فرد، بإصرار بارد مرفوق بابتسامة غبراء: «لا تهتم. سينجزون العمل مجال أو من دون مال».

«وماذا لو توقفتنا عن الدفع لك، مثلاً، يا فاسوس؟»، سألته بغيظ، فرد مستحسنًا سؤالي، كأننا فتحنا لعقله مجرى يهيم منه على المعاشات الملتبسة: «هذه مسألة سيطول فيها الجدل بيني وبينك»، فالتفت إلى مرافقته الدائمة تاسولا الشابة، التي لا تفارقها آلة التصوير: «إذا فُيِّض لك أن تصوِّر قلب فاسوس، ذات يوم، استنسخي واحدة لي». لكننا أتنني، بدلاً من صورة قلب فاسوس، برائحة التقطتها لشاب قالت إنه كردي أيضاً، اسمه جانو إينين، ووجد متحراً بيندقية صيد في قبر مسكنه، داخل شجشع يخص مهندسٍ جَسُور: «أعرفه؟»، سألت. فتأملت جانب الوجه الممشم متمتماً: «لم يكن ماهراً في إطلاق النار على نفسه».

في الأثناء، التي ما فتى الأب فاسيلي يحك ذاكرته الحشنة بحفا عن «بحر ميلأوس»، مضرباً أنه موجود في ثلث

منها، وقعت، بين أوراق تخص إحصاء طريقاً عن عدد أشجار الصنوبر الأصفر في سفوح جبل تروُدوس، على اسم قرية غريب: «كُوردا أغلي»، تقع في النواحي المظلة منه على مدينة يافوس، في الساحل الجنوبي ذي الصخور العالية، وهي صخور أشرفنا، في أعمالنا المتأخرة عند أندروكلي، على نحتها أعمدة، وأفعوانات، وكُرات ضخمة مشطورة، وعربات جِداد نائرة، وذئابة، أرادها ربُّ عملنا أن تكون ظاهرة للسفن من مبعدة سبعة كيلومترات، لأن التماثيل، بحسب تلافاته لقوانين «التجاذب اللامتكافي» في أصول المنطق، هي ارتكازات الفراغ على امتلائه بنسب معلومة من الفيزياء، والسحر الكورنثي\* (نسبة إلى خليج كورنثة اليوناني). فإذا سألنا عن معنى «السحر الكورنثي»، في هذه المعادلة الشقية، ردُّ أنه «الإمتلاء الصامت، الذي يعقب النهايات».

في الأرجح أن الوحدة كانت تتنقُص من مسامي، لذلك أقلّني حينئذٍ ما، في اسم «كورد أغلي»، إلى فنائه المفتوح على تراب كالنرجس، وغبار كالنرجس، وأهل يكبرون على عنف كالنرجس. وأنني، كأني آخر، حين احتسبْتُ المكان الذي عشت فيه ظهوري الأول ثقيلاً، ورتبياً، ومحدوداً، ومثقلاً، ساجد في المكان الغريب ما يعيدني صوراً مختلفاً، فأرى في أية شاردة، لها شبه بشارات المحلّ الأول، طقطقة بطيخ بارد في حقل روعي الصيفية.

إنه ظهوري الثاني: الوجود انقطاعات. لكل أمرئ، إذا تمادى في انغلته من غيبوبة زمنه الجسدي، مطاف على سطر نشأته المكتمل في لوح ما. وسيلمن لمن اليقين أن في مشهد نفسه، - التي يستطيع استعراضها على سياق مكتمل من الأوقات، والأمكنة، والعلاقات، - ثغرة، أو أكثر، كحروف مطموسة كلياً؛ كمحو: تلك انقطاعات، التي يبدأ، بعد كل واحدة، ظهور جديد له، مُرققاً بتسّخ من ماضيه. والانقطاعات هذه، على أي حال، من لازم الوجود ذاته، لأنها أثر من صورة العدم الواعي قبل بزوغ النشآت من خزائنه الكبرى - خزائنه المطلق الأمين.

إننا، على نحو ما، نواجه ثغرات في الذاكرة مثلاً؛ ثغرات في الكيان المتجانس للأحاسيس؛ ثغرات في اللغة. تعب فجائي ينتابنا من الإسترسال في الفهم. الدهول هو مواجهة المعلوم بعد احتجابه انقطاعاً. - دهرلنا من الشكل، والحركة، والصوت. تتساوى معاناة حياتك، أنت موجوداً، ومعنائك إن كنت، بقدر، في عدمك هباءً. أنت منشغل بالضرورات في المكان كامل من لحم ودم، والأرجح أنك إن كنت هباءً في عدم، لانشغلت بتدبيرك المستربل: بلا - كونك، بفراغ محمول على فراغ؛ بالقصد من أن لا تكون؛ بامتلاكك لا متعمياً؛ بالجهالة الممتددة على صورة الأزل؛ بلا إنشغالك لأنك لا تنشغل، بغيبوتك في اللاكون؛ بما ستكون وما لن تكونه. أنك، في العدم، منشغل أكثر مما في الوجود، على الأرجح، لأنك مقتدر لك أن تكون جُرح الغيب، هنا أو هناك.

اسم «كورد أغلي» جعلني أحنّ إلى ما فتئت أقصيه عن حنيني. لكنه كان حيناً عابراً، سنخ قلبي ثم انطوى، في انكبابي على الحروف اليونانية تأويلاً بخيال كردي، مذ ذكرني الاسم بسطر كنت قرأته في كتاب «الاعتبار» لأسامة بن منقذ، يورد فيه تجلّط كردياً عرض له أسد، هو زهر الدولة يختيار القبرصي، فتأيد لدي أن الكردي عبروا سفوح تروُدوس لمناجاة شمسهم الثالثة. ثم عمدت إلى إغراء أندروكلي بتقصي الأشياء الكردية إن كان للمكان المذكور في سجل الكنيسة أنفاس من بقايا جدار، أو عظام، لأن الأشياء الكردية لا تغادر ساحات دُورها، أو محيط آبأرها، أو تخوم حقول بطيخها، مستأنسة بأصوات الديكة، وعراك الدجاج. ولربما تسنى لنا، بعد معاينة المكان، إنجاز نصيب لشيع، وهي فكرة لم يقاومها الأصلح الوسيم، لكنه ارتأى تعقلاً في ما ينبغي أن يكون

عليه نصب من هذا النوع، على الخيال أن يكون طاحناً في تدبير رُسْم له.

من منطقة سيليا سعدنا السفح الجنوبي لجبل تروُدوس. الشجرُ الرَوَاقِيّ - هكذا نسمي شجرَ الصنوبر القصير - ينتشر على جانبي الطريق، المحفور في حجر يشويه فلزُ الرصاص. شجرُ المواثيق - شجرُ القَصَص الجبلي يطلُّ أشعث، مانلاً كهنية السباح في أول قفزه، من الأكمام. نداء حيواني في كل منعطف حادٍ، ظهيرةً كالظلمة، متلوثة من جانبي بطنها المتنفخ بحسب الأنسام المتداخلة صرنا من ثغرة الأعالي الباردة. ظهيرةً تلك المنعطفات، وأودية، ودروباً متشعبة من الطريق الرئيس. حجرٌ مائل، متكى على ظله، مستطيل تأكل من قمته، عرض لسيارة أندروكلي: «هذا هو الإسم» قال، وأوقف مركبته التي شهقت شهقة نفاس.

بعض حروف ناتئة تجا من لسان الريح الحشن، ونفخ الزمن. لكنها نجاة لم تمنع وصول يد بشرية إليها بألة حادة : ثمت ضربات متعمدة على اللوح الحجري لم تتمكن من تحطيمه، وهي غير واضحة القصد. فلربما أراد أحدٌ ما ثقل اللوح مكسراً ليرصف به عتية زيبته، أو هم بطمس ما تبقى من حروف حائرة في الإشارة إلى المعنى المهجور. أندروكلي تقدمني ماشياً في درب مرصوف، صعوداً، بحجر التهتهه فطر أخضر. بعد عشر دقائق تحول الثرب إلى أدرج بين كل ثمانية حُرَاقٍ منها فسحة طويلة نسبياً يتنفس المرء عليها الصعداء. على يمين الأدرج انحدار يصل إلى حوض الجبل، ثم يصير عنيفاً في إطلالته على صنّاع عميق ثرى الأشجار على جدران هاويته متشعبة بظلال داكنة الزرق. زهور صفراء تتدلّق من شقوق الصخر كأنها أحشأه. في قاع الهاوية دغل قصّب. ما الذي يفعله دغل قصّب هناك؟ قرب بيتنا الذي يبناه، فيما بعد، بإشراف روحاني من سنثيا، دغل قصّب أيضاً، ورّك عنه في مُصنَّب خاصٍ بمنطقة أيوس بافلوس، يتصدّر محفوظات الأب فاسيلي، أن قوماً نذابوا في تلك الرقعة من الأرض، قبل ثمانية عام. أبحر، وشقيقاته، معونة أمه وشقيقاته، على أخيه ليسليه إقطاعاته، لكنه فشل، فنكل الناجي من المؤامرة بأخيه، وأمه، وشقيقاته، إذ خرّقهم بقضبان، وشواهم على النار، وأطعمهم عبيده وخنازيره. ثم ذبح كل من كانوا في عهدة أهله، عبيداً وأقرباء وأصدقاء، ونحر دوابهم من الأبقار إلى الدجاج، وعلّق جماجمهم على خيزرانات من أرض دغل القصّب حتى سفوح جبل «الأصابع الخمس»، ومن هناك، قوسياً، إلى شاطئ البحر الشرقي، حيث نصب جمجمة أمه، وشقيقاته الست، وأخيه. وفي تفصيل أنه، حين انتهى من إنضاج أمه على النار اقتطع أصابع إحدى يديها، وصار يلوّكها ويبصقها رماداً مُبْتَلّاً واحدة بعد أخرى. وفي ظلّي أن الريح والغريان، والهرة المتكاثرة في تلك الأنحاء، جرفت عظاماً كثيرة إلى التلة الصغيرة التي نهض عليها مسكننا القريميدي، فاستخرجتها الجرافة، وكومتها، ثم متحشّها بركة اللون لتهدأ أطياط أصابعها وهي تجوب دغل القصّب فالحماء، وقتاً بعد آخر، كمعاباتٍ رمادية شفيفة تحملها جماعات الزواجر بمخالبها، وتنقلها من ناحية إلى ناحية.

ما الذي حدا بأكراد أن يصعدوا ذلك السفح الوعر، المتهدّم الجنبات؟ الأرض المنبسطة أسفل، على تخوم الهاوية، غزيرة الكروم والجداول. حقول ملفوف متوازية الأتلام، في أبجدية من ورق أخضر وليلكي. طيور شقراق، وعمار، وغاق، تتقاطع في طيرانها؛ ذلك ما لا يفرّج الناظر من فوق. مقام صالح لمؤاخاة الزمن، أو مقاطعته؛ صالح لتدبير أحلام للماعز، والغنم، والبقر، والاوز، والدجاج، والديكة الرومية، والأرانب، والبط، والنحل، والبهال أيضاً، فلماذا صعد جثع من الكرد، قبل ألفي عام، إلى دهايز القمام العالي، ليتوارثوا أشياء أسلافهم في الأروقة الكبرى للقضاء العاري؟ ظلوا جماعات صغيرة هناك، منعزلين حتى وقت ما من بدايات القرن الثامن

عشر. هاجروا، بعد ذلك، عبر المضائق شمالاً، أو انقضوا، في هدوء، يليق بالخفية الحية أن تعود إلى أصلها فكرة. أسطر في قاموس ميلادس يحزم أن التحلل العضوي مسألة تصديّة، ذاتيّة، تعيد به العناصر ذواتها إلى مبتدئها، لتستقرّ في ماهيتها فكرة قبل بزوغ تلك الفكرة مادّة، من جديد، بالتحايل المتتابع للعنصر على خاصيّته. ولم يقنني، بالطبع، استيضاح الأب فاسيلي في معنى «التحايل المتتابع للعدم»، فأفكر وجود تعبير من هذا الصنف، فأريته، فيما بعد، صورة عن الجسلة في حُلَّتْها اليونانية الصقيلة، فأعاد الورقة إليّ: «ورطة». كلماتٍ فقدت عقلها، فأعجبني، حقاً، أن تفقد الكلمات عقلها، وتخرج عن أطوارها، ويُغنى عليها من تشدانٍ اللاتوازن. لكنه، تلك البرهة تحديداً، فرّزاً على المنضلة صفحة ذاكرته الملفوفة، وأشار بإصبعه المجافة إلى بياضٍ فيها: «عثر»، أخيراً، على ميلادس، فخلّقت عليه من اكتشافه: «نعرف بعض الشيء» عن ميلادس، غير أنني أريد معرفة الأكثر عن بحرهِ الذي يتحدث عنه بإشارات مُلفزة. أهنالك شرّح ما، في كتاب ما، فأكد لي أن ما كتبه هذا الرجل تليق في تليق، وذكّرت عنه عجالة في مُصنّف «أطلس البحار الموجودة والمفقودة»، ودليل السفن الظاهرة والخفية إلى منابع نهر غانو المالح. وهو نهرٌ يصفه المُصنّف المذكور أنه المصدّر الأساس لياه الأوقيانوسات، يصبّ شلالاً، القادم من أعالي غيوم الشمال الصلبة كالزجاج، في المركز المستور للمشيئة الكريّة، فتورطت نواعير الرياح، من هناك، على أحواض الآلهة، بمقاييس تناسب والشهوات .. إلى آخره من تفصيل البحار على هيات قرّوج، وأنداء، ونُصص، وأرداف، وكاذات، وغراميل، وتقيزها مياهاً باستعارة قرائن من الدم، والغرق، والبَلغم، والمني، فيشبه كل ماء فيها سائلاً في الإنسان، حتى الدمع نفسه.

أندروكلي كان يصغرُ لحناً من مخنّاة جارحة بطلها معتزل في سراديب سفلية بوجهه نصف المحترق، المغطى بنصف قناع ذهبي، «أكرادك لم يسعوا إلى مكان للعيش حقاً، بل إلى مرصدٍ يستطلعون منه الجهات»، قال، وفتح ذراعيه يحصر المكان: «من يستطيع العيش هنا؟ هذا السفح مرصّد، وليس مكاناً»، وأظنه استعار مني كلمة «المرصد» التي أطلقته على مُطلّقه الفارعة خريستو دولا. وكانت، بالرغم من طلاقهما، على صداقة له، تزورنا في المكتب فتشأمل أوراقنا المسفوحة تحت سكاكين الحبر، دمثاً وأليفة بلا تكلف، تقتحم صمت الواحد، وتردّد، بعبثاتٍ من اللوز المغلف بقشرة حلوة يخالطها طعمُ الثنّ، تضعها أمام الجالس على منضدته كأنما ترمي ثرداً يحصل على جهاته كلّها نقاطاً سحّاً. ولطول تلك المرأة، المشدودة الشديدين بعنفٍ إلى صدرها، سميتها: «المرصد»، فأعجب أندروكلي بالكناية، وتبّناها، ثم صارحها أنني مصدرها، فصارت أكثر تودّاً إليّ في عبورها صفّ المناضد المنفصلة بمساجات وأطنة بينها، وتتوقّف عندي طويلاً، أو تجالسني مرثرة في شؤون حلوة ما دامت تنزلق على شفتيها الرطبتين. وقد تجاسرت، من دون إحساس بذب الغدر بأندروكلي ما داما مُطلّقين، على دعوتها إلى عشاء من «شراخ دبان» البقيرة، كما هو اسمها في قائمة وجبات مطعم «كورنر»، فلبّيت الدعوة بانشرح. ولما انتهيت ذلك المساء الطويل من شحذ مهاراتي المختلة في تليقٍ حديثٍ أسر، له طعم الفخ، واستغفار الفكاهات الرقيقة والطرائف، مع توابل خفيفة من شقاء النخاتين في عالم مشغول بكرة القدم، لمسّت يدها براحتي، إيلاناً بإطلاقي ذلك النفير المحتبس في الضلع الثامن عشر للآكر، فمسحت يدها لتضعها من ثم، على يدي. ادّحتوا براحتي الواسعة. دقّاتها حتى خلّت أن أعضائي تجمّعت، كلّها، في ذلك الدفء الغريفي المولود من مجامعات السماء والليل. لم أُنَجّ بما كان على لساني ورثتي معاً. إشارات الدم تتوالى صامتة. عينها على عيني. قلبي يوسّع حديثه وعمراته. قبلَ تتدافع، مخنّقة، إلى خبَرٍ دورها في السياق الطويل، الذي سيستغرقه



تقبيلُ جسد طويل كجسدها. لكلُّ عضو فيها، وجراحة، صنفٌ من القُتل، بعضها آتٍ من عظامي، وبعضها من رثتي، وبعضها من كيدي، وبعضها من أحشائي، وبعضها من دمي، وبعضها من حريقِ الزَّلالِ الطاهر. قبُلٌ تحتشد، فيما هي تنظر إلى حديقتي المُتَضَحِّتين. مدَّتْ يدها الأخرى وأمسكت بذقني المدبَّية بين السَّيَّابة والإبهام. هزَّبتها كأنها ترقظني وقد مالت على المائدة من مرصدها الأكثر إشراقاً على الكُتَالِ المُعَقَّبِ للرغبة. وجهها طويل قليلاً، لكنه من إشراقات الزخارف على الجرار الإغريقية. شعرها قصير، فاحم، فيه هلعُ الأسطورة من الإسترسال. لستُ أدري. كان حنيني إلى امرأةٍ يخرُجُ يسحابُ المضائق الكبيرة؛ مضائقُ الوعولِ المُجَدَّعةِ في البحرِ المستور. كنتُ في الثالثة والثلاثين، بلا أنثى. وعلاقاتي المحدودة بالنساء، إلى درجة العوز، يمكن سردها في أربعة سطورٍ وكلمتين، على ورقةٍ حدودها عشرة سنتيمترات مربعة.

كان المساءُ الخريفيُّ، في حديقة المطعم، ممتدداً، يارتخاء ساحر، فوق أشجار النخل الأفريقي. حركةُ خريستو دولا، إذ أمسكت بذقني، نزعَتْ عن قلبي معطفَ القلق الثقيل وألَّيَسَتْ قميصَ اطمئنان الموشك على فوز عذب، فبدأتُ أرُتِّبُ، على عجلٍ، أواني أعماقي ووسائنها، محاولاً تدبير كلماتٍ تليقُ ببرهة التفاهم الصامته، ذات التدوين الحيِّ على اللوح الأثني. طأطأتُ برؤسي متصنعاً أنثى ساعضٍ إصبعيها المسكتين بذقني، فرفعتُهما، هي، إلى فمي: «عَضُّهما» قالت، وأبقت يدها مرفوعة، هكذا، أمام شفتي.

ابتسامتها تتراجع. تناولتُ كأسَ النبيذ الأحمر وارتشفتُ منها رشقةً هادئةً طويلة. أعادت الكأسُ إلى الطاولة من غير أن ترفع عينيهما إليّ: «أحبُّ النساء، يا بُنْ»، وارتختُ في كرسيها تأتئلي متشققاً. انفتحتُ أمامي وأمام أندروكلي أرضٌ فيها آثارُ تهديدٍ قديم؛ مسوأةٌ بجهدٍ مالم لتكوين ساحة كبيرة على كتف القمة. أحافيرٌ مستطيلة، مثل أبواب، في بقايا حجارة نصف مدفونة، ووقوفاً، في تراب الجبل الأصفر. جدرانٌ متفرقة، منهارة، تكاد تنمُّجُ بما جرفت عليها سيولُ الأعالي من رملٍ، وحصى، ولِحاءٍ شجر. قرب الجدران أرمدةٌ تركها زائرو الجبال في الأحاد من شواء الخنزير، والضأن، وأغلفةٌ طلقات فارغة. «لن نجد أشباحاً هنا، أندروكلي» قلتُ، وأنا ألقُبُ غلاطٍ طلقةً أصفر: «قتلوها» أضفتُ. لكن أندروكلي لم يكن يصغي إليّ في وقوفه على حافة جُرفٍ يطلُّ على أخدود عميق في الجهة الشمالية، ممسكاً بجذع أُرزةٍ نحيلةٍ خوف الانزلاق، وهو يشير عليّ بيده أن أقترُب، فاقتربتُ حذراً، وإنحنيْتُ مثله انحناءً خفيفةً أستجلي ما يرى :

كان ثمت، في الفَاحِ الأزرق للأخدود المحيط بحوض الجبل، ثلاثة صفوف من الأعمدة البيضاء، واقفة على قواعد لا تبين، فكانها معلقة في الفراغ. كانت صغيرة من العليا الذي نشرف منه عليها، لكنها ضخمة، قطعاً، كي تبدو واضحة على ذلك النحو. كل صفٍّ من أحد عشر عموداً، موضَّعة على قضا مترامٍ، وعلى قمة كل عمودٍ تاج، أو هكذا ظننتُ، قبل أن يصعد من قمتي عمودين، في انحنائها، طائران يشبهان البجع الضخم، لكنهما ليسا بجعيتن. أطلقا العنان لصخبٍ موحشٍ من حنجرتيهما كأنهما يتنَّهزان إقداً على استطلاع الأخدود، ثم عادا إلى الموضعين اللذين انطلقا منهما، فأدركتُ أن ما ظننَّتها تيجاناً على قمم الأعمدة ليست إلا أعشاشاً كبيرة. بدا أندروكلي منقطع النُفْس لبرهة. تتمم: «عبرتُ الطريقَ الموازي لحافة الأخدود آلاف المرات، ولم ألمح قط، ما أراه الآن».

«قد تكون أُلزمتُ نحاتين يتجسِّم هذه الأعمدة، قبل اختلاطك بأندرية»، عنيتُ المرأة ذات الفحيح من وراء باب مكتبه المغلق إذ يختليان. فردَّ على دعابتي: «رُبَّما»، وجاراني في مزاحي: «تستطيع أندرية أن تلد أعمدةً

كعذه»، ثم عاوده احتراباً ظنونه «هذه الأعمدة لم تكن هنا»، وعاد أدراجه صوب الخرائب المحوثة بمجاعة الأعالى.

جدارٌ واحد، بارتفاع نصف متر لا أكثر، كان الأوفر حظاً بين الخطوط المهترئة لأساسات بيوت، وزرائب، وآمال، ومواقع، تراجعت - برمتها - إلى تلاشيها الخالد. جدارٌ مائل، طوله يضع أقدام، أصفر مُكثدٌ، مجذورٌ، شبيه في مثله بما كان بينه أكرادٌ في الشمال السوري، سهّت عنهم دوائر التجنيس فأذرجوا، على وجودهم في تلك الأرض ستة عقود أو ما يزيد عليها، في خانة «الأمسجلين». وهو مصطلح شمل القادمين من تركيا قبل قيامه حدود قط، حين كان السهل - في الأعراف - امتداداً للجليل، والحقل امتداداً للحقل، والهواء امتداداً للهواء، والنهر سراً محضاً للخرافة الواحدة. ولما سُدَّ عليهم قانون «اللامسجلين» أي أمل في امتلاك ترخيص ببناء بيت إضافي، أو حوض، أو مرحاض أسلم في الخلوة، احتالوا على ذلك بتشبيهُ ما يريدون ليلاً، على عجلٍ صرّج، بلا مصابيح، أو فوانيس يدرسون عليها مقاييس الميزان المائي الشافع للإستقامات، فخرجت من بين أيدي البهاتين جدرانٌ مائلةٌ صلحها بعضُ القادرين، في الظلام أيضاً، بتفكيكها وإنشائها ثانية، وثالثة، فيما تركها المغلوبون على أحوالهم كما اثبتت، مائلةٌ مثلاً هو علامة حظوظهم الفارقة.

«هذه هي كورد اغلي، أخيراً. أرجو أن تكون أعجبته» قال أندروكلي كأنما يستعطني على مغادرة ذلك الفراغ المرثى بهزج الجبل الصامت، وقد انحلّ التسيخ فيه، وغارت الحجاره إلى قرارة شكوكها النيلية في جدوى الضوء. «أندروكلي» همست، مضيقاً بإشارة من أصبعي إلى كومة شعاع من نبتة كالخرنوب لا تُسمّى، فالتفت يستطلع. صرّ: «يا للأرنب الضخم» قال بحروف مدبدة، معلقة كأفخاذ الختانيص. «لو كانت معنا بندقية» قلت متحسراً، فرد أندروكلي: «لم يكن ليقف هذا الأرنب جسوراً هكذا لو كانت معك بندقية، يا قناص الكوسا».

لم أتصيّد أرنباً قبل تلك الظهيرة التي ترجع إلى وقت كنت في العشرين، ولم أتصيّد أرنباً بعد ذلك. مرارةٌ تمسّ ضلعاً خفياً، منفلتاً من أسطر أضلاعي، إذ أتذكر الرجل ذا العينين المحويتين، وقد أمسك بساقي قتيصتي التي أرذلتها، لا يفلتها إذ أشلها منه، فيما فوهة بندقيتي تكاد تخترق فمه من ضغطي بها على شفتيه، وهو - بدوره - يضغط بفوهة بندقيته على مشانتي. أية برهة كانت تلك المثلومة ثلماً قوياً بضربة الفضب المجلو على مبرد الله؟ ألم يفهم، بصمته الأخرى، أنني انحدرت، كلياً، إلى الفراغ الذي تتعادل فيه الأفعال، وتتماهى، بانذالها عن معانيها، واستتبابها على سديم لا حُكْم للشر أو الخير فيه، ولا حُكْم للعاقبة فيه، أقصاصاً كان أم نصاً، على اجتراح القتل؟ هي برهة انحلال العقل - بعد تصميم عارض، طارئ، فجائي، أو مدبر بالنظر الشديد فيه - إلى حركة محضنة من سبابة اليد تتشوّز لآل القدر، مع الدم، على أعشاب البرية هناك، في العراء المشطور بثرثرات المياه الخفيضة في نهر «عاكولة». غير أنني لم أضغط على الزناد، بل أرخيت قبضتي عن عنق الأرنب وتركته يتأرجح، طليقاً، في يد الرجل ذي العينين المحويتين، وعابنته بصري، وقلبي مبتعداً على مهل، حاملاً قنيسة هي ملكي قطعاً.

أن أكرن قادراً على القتل، جاهزاً له، تمثلت بالرغبة فيه: ذلك ما صرّته، متحديداً، في مواجهة الرجل. وإذا اتعمد أغاظني - وقد نسيت الأرنب - أنه هو الذي تدبر لي حيلة الرغبة التي لا تستكمل، أي: أن أوشك على القتل ولا أقتل، فكنت أبكي خفياً.

## امرأة فجع حالة استرخاء

### فدوى طوقان

#### حوارية

دعاني إليه، هو البحر فاض  
علا مئة موجة إثر موجه  
تباعدت .. شد ذراعي إليه  
- : يا بحر كلا !

أخافك يا بحر ، عد للوراء  
أخافك ، مزقت الريح كل قلوعي  
ومركب عمري على المنحدر  
تراجع إلى ما وراء الوراء  
يا بحر فأت زمانك عندي  
وفات أوان اتساعك

- : أنا الأ زمان أنا الأ أوان  
أنا الأبد السرمدي والأ نهاية  
أنا الماء حلم الصحارى  
تد يدبها إلى الصحارى  
تغمغم لي بصلاة المطر  
أباركها وأسوق إليها السحائب، تومض فيها  
نصال البرق، يزمجر فيها هزيم الرعد  
ويهطل بهطل بهطل ماء السماء  
فتخضر فيها الرمال ويورق حتى الحجبر

- : أخافك يا بحرا  
 - : أنا محور الأرض، سرّ التوازن، سرّ التناغم في الكون  
 سرّ الحياة  
 - : حنانك يا بحر ، مأوك ملغ وموت وأنت الضلال  
 ووهم الخيال

وأنت التقيضان، أنت البهاء وأنت الثراء  
 والنشوة المشتهاة  
 وأنت التوتر، أنت التمزق، أنت اختلال العقل  
 وأنت الصراع وأنت الضياع والأمان  
 وأنت القوي وأنت العتي  
 والقاهر المستبد  
 أخافك يا بحر عد للورا - لأقصى وراء الورا

- : أنا عبقر الشعراء  
 أنا مبدع المعجزات  
 أوشني نسيج الوجود بدرّ المحارات ،  
 بمرجان قلبي ، ألونه يذاب العقيق  
 أوشنيه باللازورد  
 أنا الماء .. وردة روحك عطشى  
 أنا الماء محيي الموات

.....  
 .....  
 وأدخل في جسد الماء : يا قوتة الجلب أنت  
 لبيك لبيك  
 أحبك ، خفني إليك يا سيد الأرض  
 خفني إليك

نولمبر / ١٩٩٦

وردة ديسمبر

وأقبل ديسمبر الجهم نحوي بحث خطاه  
 يدثر بالثلج جسم المساء الكتيب  
 وكان القمر  
 على طرف الكون يزحف واهي الخطى -

نحو كهف الغيب  
وربع الشتاء تعري الوجود  
وتفرغه من هبات الحياة

\* \*

فيا أنت ، يا الوردة المعجزة  
تري كيف أنلت من معطف الثلج ؟ -  
كيف عبرت حقول الصقيع  
وكيف نهضت بهذا الرّواء ، بهذا التوهج -  
هذا السطوع البديع

نشرت على الكون حولي  
بشاشة وجه الربيع  
وغيّرت طقس الفصول  
وأية كأس نبيل رفعت إلى -  
شفتي وأي انتشاء

بخمر تعتق عبر الدهور وأي ارتواء  
طلعت علي وأهديتني كل هذا الجمال  
وكل ثراء الحياة وكل يتايح هذا الفرح  
وكل ابتسامات قوس قزح  
وعلمتني كيف تصيح دنيا المحال البعيد المتال  
حقيقة

وكيف تحولُ هشاشة هذي الحياة  
وتُخلق خلقاً جديداً فتغلب الحياة صديقة

فيا وردة الورد يا حلق طيب  
يعطر جدران قلبي شناه  
ويا وردة الورد سيّدة القلب أنت ،

وأحلي وأغلي هبات الحياة

يناير / ١٩٩٧

### صورة ذاتية

للأبيات القليلة التالية قصة :

قدّمت إلى البلاد في ربيع ١٩٩٦ مصوّرة فرنسية منحازة للفلسطينيين، جاءت ومعها مشروع إقامة معرض صور

فوتوغرافية متنقل لعشرين فلسطيني بين قنّان تشكيلي وموسيقي وشاعر، وقد دعمتها فرقة صابرين في القدس، وبعد مرور بضعة أسابيع على استخراج تلك الصور والمث كل واحد مثا بصورته طالبة منه أن يكتب بضعة سطور تعبر عما أفارته فيه الصورة من إحساس.

أما أنا فقد رأيت في صورتي امرأة في حالة استرخاء تام وكأنها آتية من مشوار بعيد، وفي عينيها نظرة متأملّة كأنها تقول: أن لهذا الفارس أن يتربّل.. وقد صار المعرض برعاية المركز الثقافي الفرنسي في القدس ورعاية وزارة الثقافة في رام الله وفي نابلس.

ورأى شوط طويل المدى  
سفحت عليه سنين العمر  
وقد فلسفتك حياة تمر  
على جانبيها بحلو ومر  
زوت عنك وجه بشاشاتها  
وأولتك وجهاً لها مكفهر  
خبرت تناقض حالاتها  
ولم تدركي كنتها المستتر  
لقد حان أن تستريح وتلقي  
عن المنكين غبار السفر  
وحسبك أنك لم تهزمي  
ولا حطمتك سهام القدر

١٩٩٥/٧/٢٥

في هذا الوقت

النوم عصي  
والليل تطول مسافته، والصمت رقيق  
يا سيد قلبي يتمنى  
قلبي في هدأة هذا الليل  
لو يعبر خلقتك بعض الوقت  
لو يدخل في طيات الحلم ويسرّب طيفاً في عينيك  
يتسلل من تحت الأجنان  
ليلامس جبهتك السمراء ويرشف دفاً يديك  
قلبي يا سيد قلبي، في كل مساء  
يتمنى في هذا الوقت  
لو يزرع عند وسادة رأسك وردة حب

تحكي في همس عن شوق  
 يتجدد في مجراه كما يتجدد ماء النهر  
 تنبئك بأنك في شعري  
 أنت المعنى أنت الرمز  
 إنك إيقاع وجودي والنغم الأحلى في عمري  
 تحكي لك عن أغرب حب  
 حب الأخت أخاها ، حب الأم لواحدتها  
 حب صديق لصديق  
 يا سيد قلبي  
 هذا حبي الظاهر ، لكن  
 في قلبي شيء آخر .. يختبئ وراء الصمت  
 ليترك تفهمني في صمتي ..  
 في صمتي رؤيا تشمع وتكبر والكلمات تضيق

## اصوات جديدة

جihad هديب

### حيبيتنا الأرق وأما العتم

الأرق الذي احتبس النوم في الأعلى  
أرجعك بين سرير وكتاب؛

ليلٌ عَقَّتْ في اسوداده النجماتُ  
لكن النافذة شاحبة قليلاً  
كان ضوءاً غشاها .

قلَّبت الفراغ على أكثر من وجه، مثلما عبَّرتُ النرد بين الأصابع التي للاعب أثقن الهزيمة ونسي عينيهِ في إثر عنكبوت يتسلَّق الزاوية. ثم تخيلت مدينة تسعى من ملح إلى سراب حين احتبست ألهة قديمة المطر، كان للمدينة عيناً غريقة عذب شفتيها سؤالاً وإبيض قلبها من أسباب العطش.

شيئاً.. شيئاً  
صرختُ شبيهاً لذلك الجنرال الذي لم يُحْضُ حرباً، لكنه خرج مجروحاً من الحروب كلها؛ وقف في المرأة يتفقد كتاباته حيث تقصَّنت الجبهة ثم ألقى لصرخات جنوده الغزل فيما يعصرون قلباً للذئب بقبضاتهم وعيونهم في الشمس التي يتوغلونها.

إنه على كرسيه الهزاز؛ يُحدث في السقف يأخذ مسألة رياضية من طريقيها إذ ينسبُ حيبيته الأرق إلى أُنْها العتم  
وقد أطلق جنوده

- ثانية -

ينهشون البرية.



هكذا سهى عنك ليل :  
أوزدك النبع وأبقاك على ظمأ هناك.

\*\*\*

الشمس في مرائبها ، وما أرسلت بشارت بعد  
لكن الأزرق يتلأل منذ انقضى الغيش.

ظلت العتمة تعري لك فكرتها الفاتنة.

تفكر أن نسمة تغمرك الآن هي امرأة عمرتك مرة  
ولست تعرفها ، فترى مطراً يغمر المدينة حقاً وتبتل أنت  
بارتيك.

كانت الظلال تولد رطوبة في زقاق مقابل وخيط غل يولد منها يبتل عتياً إلى مخازنه في الصدوع  
التي في حائط كتبت نافذة عليه وما جاءت المرأة ذاتها ولا أسقطت الستائر.

تحوّلت الكتابة  
ثم بذرت في الصمت صوراً أخرى.  
ولم يثم الكلام.

\*\*\*

ها أنت تحبس قلبك الذي من قليل سائق أرنبا  
برياً ؛ ثمض بقسوة وتفكر:  
حماقة النسمة أن كسرت تلك الآنية التي للساحر  
فاندلقت صور على الرمل كأنها الماء  
حماقتي أنني أدع امرأة فككت من حولي نافذتها كلما نسمة مسحت عيني بغدر وأوزف النعاس.

شها :

هبطوا على مقربة  
ثم جاورنا بصحن فارغ  
أولئك الذين مرّوا بعتباتنا  
سقطت من عرباتهم ذكريات

طالعوا أكتفا

فأخبرونا عن بلل في الفراش  
وعن ميت جالٍ الباردة في نومنا  
بساقه الواحدة

أنباونا عن حروبٍ  
وأغنية لنا  
فيها صمتٌ كثير

أنباونا بخطانا  
ثباخ للهجرة لا تكفي  
من حنين إلى نيسان  
من نيسان إلى حنين

أنباونا عن امرأة  
تُخرجننا من ضلعها وتبقى بعيدة  
وعن أيدينا عمياء  
تطشُّ الرغبة مَدَّ تكون تُبهمه

\*\*\*

لا شعراء بينهم

لكنهم أكثرنا من الحرائق  
ومن خطوط على الرماد؛  
من البريد لا يحمله سعاة  
ومن الحظائر تُشبه بيتاً للخلد.

قربوا آذانهم إلى صخرةٍ  
ويكروا كما سمعوا التبغ؛  
قالوا أن امرأة لهم  
ذُبعت هنا  
قالوا أنهم كلما نأوا عنها  
ذهبت فيهم الوحشة

كنا نراهم  
بطاردون الحمام بنبال  
فتعود كلابهم بأفاع مائتة.  
ثماء

لهم وجوه، كأنها التي للثاب  
حين رفعوها نحو آلهة تبلى طرقها.

\*\*\*

تلك الليلة التي وقع في إثرها صنيع مثلما تتحقق أمنية؛  
هبطت ريح على عجل  
وأخلت حتى حساء العرفات  
مخلوطاً برمل؛

جننا الوعر  
ولم تكن سوى أحجار ثلاثة تتقابل  
كما لو أنها أكباش تأقبت لتناطح  
غير أن حنيئاً اشتغل من بينها  
ما عهدناه من قبل  
يطلق دخانه نعرنا هكذا؛  
هكذا

أخلينا البيوت لهجران  
وأقمتنا على السطوح.

\*\*\*

ما من أحد انتبه للذي  
تحوك تحت الرماد، حتى الذين  
اقتلعوا تلك الحجارة إلى أسوارهم  
لا يرون مطراً يبذل ألوانها

ظلت الصور تلقاء  
لها ميثه كأنها تلك التي  
لطيور كانت لهاجر.

\*\*\*

لم تلتد بخطينة

ولم تَنجُ من بَخلِ توبة،  
والذي رَبعناه في أصواتنا  
عاد بنا  
وكان الأخرى ذهابنا إلى مصب  
كي نقايط حَجراً نهبناه  
ببضاعة حورب من أجَلها.

مروءة وعصوس، أحياناً

لا يُنقِذُ الشُّعْرُ من حُبٍ  
لا أَلَمَ ولا غِيْطَةُ تُنْقِشِلُ من العز.

نجا من الخُلم  
فغادر غرقته إلى السطوح  
حيث المراءة التي تُنقِشِرُ جسدًا  
كما لو أنه غسيلها الخُلم  
من أي شهوة،

ولما كَبَغَ الرائحة التي تدعو  
زَلَّتْ قدامه عن مواطنها. لذلك  
اختلط الندمُ بخسرانٍ  
أو تجاوزاً؛  
صار الأثنية بقصيدة كَتَبَتْ  
ولن يجهل الذي يقرأ

أحياناً

يلهب المراءة أُلْبَعَتْ في المراءة  
كأنه يمضي إلى عرافة  
يلهب كي تؤكد الصورة نفسها؛  
فلا يرى سوى السطح فارغاً  
والفضة التي أشتتتها فضة

٢

كلما ، وقفتُ في المرأة  
خسرتُ أشياء ، حتى أنني  
صيرتُ عاداتها الوحيدة .

أحياناً  
عندما يُلَمِّع الليلُ نجماته كُلِّها  
يتوهج الأزق ، إذ ذاك  
تصل من غرفة مجاورة  
الهمهمات التي كأنها لسراقين قُربِ خزانة  
ثم أسمع خطي أذابها النعاسُ  
تدبُّ على المرء .

بعد لأي ، كُنتُ  
أهتُر على الصباحات ،  
مغمورة بالكآبة

فأعيد إلى المرأة أشياءها  
وأمسح الآثار التي لرجلٍ كان ؛  
أجمعُ كسراً من قصائد  
وأخبئها لليلةٍ قادمة .

## أصوات جديدة

### غادة شافعي شموع قليلة

#### شموع قليلة

بضغ شموع ترعى في النهر المجاور  
 لوتبة الليل  
 بضغ شموع جلي باحتراقات تُسَعِفُ  
 حاجة النار للعزف  
 على ورق من دخان يثنُ  
 فيؤزق الصمت المطمئن.  
 بضغ شموع تسيل  
 كحفنة من علم يلمع  
 لتضيء لك حائط الظل  
 حين يكرز سقطاته  
 بينما أنت واقفت إزاء  
 لحاور أطلاله  
 وتضيف إليها خرائب سابقة  
 على الذكريات المكهربة بحنين دفين  
 سابقة على النسيان  
 الذي لا يقوّف فرصته  
 في اقتناص زواجر آخرين يجيئون من ضفة فائضة  
 يتبادلون بالهمس تواريح صالحة  
 لغياب لا ينقص.

بضغ شموع وليست تجوع  
 ألا لتأكل من جسمها الوثني  
 هذا الذي يتوذب أجزاء  
 كإله يقرّب أعواقه الألف قبل الولادة.

بضغ شموع على العتبة  
 وما زالت في موازاة أصدائها  
 تبوح بما يفتح في الشريان  
 نوافذ لا تترك ستانها المشرعة.  
 وما زالت تتسابق كأنما حوافر حصان  
 بسوق الظلام إلى أهد النوم  
 في غرفة لا يباح بواكب غزلتها اللامعة.

#### لفظة العبد

في مثل هذا الوقت الذي يجاور  
 صدى  
 اندفاع  
 الضوء في خرائط المسافة.  
 ثمة من يهرعون إليّ  
 كي يوقظوا في ثيابي  
 الفجر الذي نسي اشتعالاته في الوسادة.

وجه من يلمع في زجاج النافذة  
 يذ من تطرق خشب السرير الذي يحتوي جسدي  
 غطاءً كاملاً لفراغه؟

الضوء يذلق من ثقب لا يراني  
 والنهر خلف الباب  
 يذهب في رقرقة يومية.  
 كأنما ينادي بلا ذاكرة  
 على قوارنا الورقية.

هل نهز يدُ إلى أباريقِي المُهشِّمة ما عا؟  
هل قاربُ يمشي إلى ما يكملُ بقطة التيه؟

(ظلُّ آخر يهوي على سجادةٍ مثقوبة  
يعوي قليلاً  
كي ألتفت إلى ما فيه من صدى أمس يموت)

أذهب متراً آخر في الصمت  
والشُع البرواز حيث الصورة التي تُضيئ بالألوان  
والأجنحة المفتوحة  
كأنما لعناق طويل  
كأنما لرحيل يُمرق أكامات الوقت.

(وجه مكسّر بشموع طويلة  
يسقط في هامش المرأة.)

كل هذه السنين الحافلة  
بشراسة أليجية  
كانت شاهداً على تحوّل العمر إلى خريطة  
تزدحم بمعالم الطعنة.  
شاهداً دائماً  
على تحوّل الحلم  
إلى شجرة تُكثّر سقوطها كل موسم.

أيها الوجه الذي لا يُشبهه  
النهر ولا المرأة  
كيف انسكبت في أبريقِي المُهشِّم  
هذا الصباح  
كقهوة عذبة الكلام؟

الوجه والمرأة

زُيّا لأن الوجه في المرأة



كَأَن يَأْتِي مَتَاحِرًا عَنْ ظِلِّهِ.

رُبَّمَا لَأَن أَيْدٍ تَحْمِشُ الْهَوَاءَ  
كَأَن تَلْتَقِطُ مَا يَسْقُطُ مِنْ حَشَائِشِ الشَّمْسِ  
عَلَى رَأْسِ النَّهْرِ وَهُوَ يَنْحَنِي..  
رُبَّمَا لَأَن الْوَقْتَ كَانَ يَزْحَفُ بَهْطًا  
بَيْنَمَا الْعَمُرُ يَنْزِلُ فِي الْحَفرةِ.

سَقُوطٌ طَوِيلٌ فِي الْمَسَافَةِ الَّتِي تَفْصِلُ الْوَجْهَ عَنْ ظِلِّهِ  
وَصَرَاحٌ شَائِكٌ يَوْقِظُ فِي الْخَنِينِ  
رَعِشَةَ الْأَصَابِعِ الْأُولَى  
وِثَانِيَةً تَرْقَعُهُ التَّلَجُّجُ  
فِي الطَّرِيقِ الَّذِي يَصِلُ رَأْسَ الْجَهْلِ بِقَدَمِيهِ.

رُبَّمَا أَنْتَ  
كَنتَ تَقْطِفُ ظِلَّكَ  
وَتَقْذِفُهُ إِلَى رَأْسِ الْجَهْلِ  
فَيَسْقُطُ مَائِلًا  
وَيَتْبَعُكَ كَقَطْعَانِ  
فِي الرِّصْفِ الْأَخِيرِ مِنَ اللَّيْلِ.

عَمُودُ الْفَرَاغِ  
صَمْتُ أَوَّلِ  
يَنْسَابُ عَلَى الْخَوَائِبِ الْحِجْرِيَةِ كَشَالِلِ نَافُورَةٍ  
صَمْتُ بَلَا قَوَاصِلِ  
نَعِيرَةٍ فِي الْمَسَامَاتِ الَّتِي لَا تَقِلُّ  
بِظِلَالٍ تَقْتَرِبُ أَوْ تَبْتَعدُ  
وَيَعْمُرُونَ تَقْطِفُ رِيَشَ الْهَوَاءِ الْمَحَابِدِ.

هَذَا حَيْثُ لَمْ يَعدِ لِلزَّمَنِ مِنْ ذَاكِرَةٍ تَمْنَنُهُ  
أَوْ تَتَكَبَّرُ عَلَيْهِ  
وَلَمْ يَعدِ لِلنَّشِيدِ مِنْ أَيْدٍ

تلوح به في فضاءات مخلوعة الشبايبك.

الأيدي مقطوعة

والأرجل كذلك

أما الرؤوس العارية التي تطفو بين أغفا عتيد

مؤلفة بقطة أجراس ينقصها الرنين

فلا تعبا بالثقوب التي تُحدِثها في الوسادة.

عابرين بخرائب لا تطمئن لأمر فائض عن ظله

بلا طبول شاهقة القرعة

ويضوء خافت

يحرس تماثيل الخطوات.

مزبداً من العربات المدفوعة إلى ما بعد الوقت

مزبداً من الرايات

التي سترت إلى أن تقطفت الريح ألوانها

واحدة

واحدة.

\*\*\*

عزتنا بشموع قليلة خرساء

لا تكفي لاستبدال طقطقة الكهزباء في الأعمدة.

\*\*\*

أغمضنا عيوننا كما تُغلق أبواب في الجوار المعاصر بالنوم

وانزلقنا حتى آخر سلم

فلم نبصر إلا فتات حلم تراكم.

\*\*\*

دون أن نعلم

ما يخبئ لنا الوقت من سهام في جعبته

ولجنا الفصل الخامس من الحديقة

وقلنا للفراشات التي كبرت ظلنا

أن تحمل الصرخة  
في فوضى الأجنحة.

\*\*\*

كان شائكاً أن تُقحم الفواصل  
في الحوار الذي لم يتم  
بين لحظتين:  
كل واحدة تتعطف باتجاه أبدٍ  
يعرفه لا أحد.

\*\*\*

عابرين كمن يؤجل خطاه إلى رحيل أقل  
بين صمتين تُسمّع أجراس من لم يلتقط الزمن غبارهم الطويل  
بين نافذتين يُطل ما يُذكر بالذي لم يزل.

عابرين كما لم تكن:  
الأبدى المُرخ في فراغ شائك  
والأسماء في حجر قديم  
تحك الأبدية في دم ينسى.

**نهر واحد للحصان**

نهرٌ للحصان المنحوت  
من خشب الكائن  
نهرٌ واحد للحصان.  
ومرّ دأكن للحنين الذي يمتطي القلب  
ويعود بلا بوصلة.

نهرٌ للغمام النازل  
فوق أطلال ليلى الحديقة  
نهرٌ واحد للشموع الوحيدة  
فوق المنضدة  
تنقص ضوءاً آخر

بعد كل شتاء يُغلق النافذة  
ويُعلق في الخزانة أكمامه الفائضة.

نهرٌ للحريق الطويل  
في قميص يحنُّ إلى اشتعالٍ  
يقطفُ الهواء من ظلاله.

نهرٌ مرٌّ بالنسيان  
ثم استدَارَ لضفة أخرى  
لعلمة رقصة على إيقاع ماءٍ لا ينادي شمعة.

نهرٌ للحصان المنحوت  
من خشب الكائن  
نهرٌ  
واحد  
للحصان

## أيمن كامل اغبارية

### قصائد عن الصلحاء والعرب

سراب

للعرب مترابٍ مغاير عن سواه

ذو فرادةٍ كقلبيهم

خاص بهم كرجولتهم

خفيف

كما حين يهبون للنجدة

أو كثقل سبيةٍ عذراء

رقيق

كذؤابة الخنجر

أو كاستهلال النسيب

عذب

كالليل حين ينقط عن أطراف شعر الحبيب

شراوخ وذو حيلة

بدهاء ينادي العربي بحلول الوصل

يدعه يقترب

كالخرقة إلى كتف المهجور

يهتف له بغم من عسل

يلدعه بمثل أمان عيون الرمل

يقترب العربي ... يقترب

معتمداً روحه يقينا ونجمة الشمال

بِتَحْرِبٍ ... فَيَصِدُّهُ ... بِصَلْبِهِ  
 يُبَاغِتُهُ سَوَادٌ عَلَيْهِ خَزَايَاهُ  
 بِصَوْدَةٍ عَطِشَتْهُ عَلَيْهِ أَصْلُ ارْتَوَاةِ  
 يَرَى الْعَرَبِيَّ أَنَّهُ لَمْ يَضْمَعْ لَكِنَّهُ لَمْ يَعْلَمْ  
 وَيَكْتَشِفُ أَنَّ أَبْوَابَ الْوُصُولِ  
 ضَيِّقَةٌ كَالْفَضَاءِ الْمَثْبُتِ بَيْنَ قَرْنِي الْغَزَالِ  
 وَالْدُخُولِ دُخُولٌ إِلَى دُخُولٍ  
 صَعَبٌ كَرْدِ الْغَزْوِ  
 كُلُّهُ مَرَارَةٌ  
 كَالْقَهْوَةِ الْعَرَبِيَّةِ  
 كَجَزِّ النَّوَاصِي وَكُشْحَذِ الرِّيقِ  
 كُلُّهُ خَبِيئَةٌ أَمَلٍ  
 كَمَا حِينَ تَحْتَقِنُ الْفَرَّاسَةُ فِي التَّيْبِ  
 وَالْقَصِيدَةُ لَا تَكْتَمِلُ إِلَّا بِالْقَمْرِ  
 وَيَالِ عَرَبٍ يَحْتَالُونَ عَلَى حَنِينِهِمْ بِالسَّغْرِ  
 عَلَى خُبْرِهِمْ بِالْحَقِيلِ  
 وَعَلَى حَقِيقَتِهِمْ بِالسَّرَابِ  
 سَرَابٌ مَا كَرَّ الشَّرَاسَةُ  
 يَدْرِي فِي انْتِقَامِهِ لَطَلْتَهُ وَغِيَابِهِ  
 يُبْلِغُ الْعَرَبَ فِي تَرْخَالِهِمْ  
 يُشْعَلُ ضِيَابُهُ عَلَى مَقْرِئَةٍ مِنْ خِيَامِهِمْ  
 فِي اللَّيْلِ  
 وَيُسَيَّرُ مَطَايَا رُؤَاهُ عَلَى بُعْدٍ  
 بِمَخَاذَةِ رَكَائِبِهِمْ  
 فِي النَّهَارِ  
 لَا يَكُلُ مِنْ رَاحَةٍ  
 وَلَا يَضْنِيهِ مَاءٌ  
 قَاضٍ فِي غَيْبِهِ  
 يَدْعِي عَلَى الْعَرَبِ أَيْوَتَهُ  
 نَاشِرًا بَيْنَهُمْ نُبُوَّتَهُ  
 مُصْرًا أَنْ يَكُونَ مُنْدِيلًا عَلَى عَيْنِهِمْ  
 لثَامًا عَلَى فَمِهِمْ

عقلاً على رأسهم  
ومفاجأة مستمرة في حياة عطشهم

### غرف من كلام

«إلى الملك الضليل عساني احتليت به»

عندما يرثي العربي

يطوي خيامه

كلاماً فوق كلام

وقصيدة فوق أخرى

ففي الشعر غرف

فيها قصر يستدير

عندما نحب

أفق يتسع

إذا أطلقنا فيه صقر وحشتنا

وشهوة تصيب الحذر قدميها

إذا أطالت النوم تحت أظافرنا

غرف من كلام

يحملها العربي إلى كل مكان

مثلما الكتب القديمة

تفرغ من قراءتها لكننا نصحبها

معنا ونرافق أبطالها كل العمر

غرف من كلام

فيها نستطيع الصيد بحرية

وفيها برية ليست في حمى أحد

غرف من كلام

نستطيع أن نرثي فيها مخاوفنا

لتصير اليفة

وأن ننصب مصيدة من الغموض

لوضوح الليل

وأن نخزن ألف استعارة

زاداً لحصان وذئب ونعامة

أستوهم بيت شعر واحد

غرف من كلام  
 نستطيع فيها أن نقيم خيائنا ليلونا  
 تمسجدا لشكوكنا  
 وواحة لشرتنا  
 نقيم فيها ونرحل منها إليها فيها  
 نطوي فيها خيامنا  
 عمراً فوق عمر  
 كلاماً فوق كلام  
 وقصيدة فوق أخرى

### أقدام زوجته

عليه أن يتم الكلام  
 وعليه أن يتم السفر  
 عليه أن يفرق بين السرج والحصان  
 وعليه أن يفرق بين القصيدة والشعر  
 عليه وعليه وعليه  
 حتى يصل في الصحراء منزلة بعد البكاء  
 لا يستطيع الليل فيها أن يسيء إليه  
 عليه أن يطعم حصانه  
 بدافع الحب لا بدافع الشفقة  
 وعليه أن يريح القصيدة قليلاً  
 من ثقل القمر  
 حتى يصل في الصحراء إلى مكان بعد الحب  
 يستطيع فيها أن يشتوي من جديد  
 في الصحراء ما لا يراه  
 في الصحراء ما لا يصله  
 بعد الأخضر القليل طمانينة  
 وبعد الماء شفافية  
 لذلك عليه أن يصلي كثيراً  
 أن يشف ويرق  
 وأن يعمل بريقه أقدام زوجته  
 لتشفى من مشقة السير نحوه



وَيُطْرِي شَهْوَةً نَحْوَهَا  
عَلَيْهِ أَنْ يُحِبَّهَا خَارِجَ الْقَصِيدَةِ  
أَنْ يَكُفَّ عَنْ أَسْقَارِهِ  
وَأَنْ يَتَّعَرَى مِنْ كَلِمَاتِهِ  
حَتَّى يَصِلَ إِلَى حَيْثُ لَمْ يَصِلْ بَعْدَ  
وَلْيَقُولَ مَا لَمْ يَقُلْهُ بَعْدَ

### قيس وليلى

(١)

أَنَا مَجْنُونٌ لَيْلَى  
مُنْذُ أَتَيْتَنِي خُبِّيهَا  
قَدْ تَكُونُ السَّمَاءُ قَابِلَةً الْقَمَرَ وَالْحَزْنَ  
هِيَ مِنْ أَسْمَتِنِي أَيْنَ  
تَكُونُنَا بِالصُّحُورِ مِنَ الْغِيَابِ  
وَيَقِيسُ حَائِنٌ وَجَدَ بِالصَّفْرِ  
لَيْلَى فِي سِوَاهَا

(٢)

فَجَاءَ .. ذَكَرِي  
فَجَاءَ مَطَرٌ .. فَجَاءَ  
مِثْلَمَا الْعَرَبِي إِذْ لَا يَجِدُ أَصَابِقَهُ  
عَلَى خَاصِرَةِ امْرَأَتِهِ .. فَجَاءَ  
مِثْلَمَا قَصِيدَةٌ بِلا لُجَامِ  
تُحَاوِلُ أَنْ تَحْمَلَ قَيْسَ بِالْكَلَامِ  
إِلَى وَصُولِهِ  
إِلَيَّ ... أَنَا جُنُونِي  
وَكَا بَوْسٌ يَزْعَقُ عَلَى قِصَائِدِهِ

(٣)

قَمَرٌ كَأَنْفَرَا زِ إِيظْفَرِ  
زَعْدٌ أَسْوَدُ الشَّهْوَةِ  
وَيَبْرُقُ انْتِصَابٌ تَحْتَ الْغَيْمِ

تفقد الليل أعضائه  
 هبّ نحيب حسان قديم  
 ثم فاضت قصيدة  
 على نصف الدفء  
 وعلى ليلي العزلة

(٤)

خوف من شدة الضم  
 سبل نياق تفلت من عقالها  
 تحط من غل  
 موجات دم  
 جنس يقف بالصخب  
 على أبواب القصيدة  
 ولا مطية سوى التي  
 بهجوار «الملك الضليل»  
 لا مهب لي سوى جلدي  
 ولا ربح إلا السمات  
 المطمئنة بالحياة  
 التعاويد أوتاري في الأرض  
 والصلاة خبائي  
 أخاف الحب من شدة عشقي لله  
 أخاف الجنس من شدة الشعر  
 على قصيدتي

(٥)

لسان القصيدة جرحه الماء  
 وقيس أضناه  
 أن يظل سرجاً للعطش  
 زحل  
 أمامه ترعى أماته  
 جاب كل الأودية  
 رأى كل الرسوم

شاهد ليلي  
 تزحف على بطنها  
 بين الأفاعي  
 إنصرف عن قتلها  
 وضلّ عن قمرها  
 عريت عنه القصيدة  
 وأبقت ظلها على روحه  
 وقفت أعد غنائم القبائل  
 ليلي ومخلّيها  
 قيس وجنونه  
 ذهب الذهب  
 فضة الغياب  
 وأرب الخطقة  
 وجمال الجنون

أم الفحم

## أصوات جديدة

### نوال نفاع

### تقمصات

#### ١ - ضلع خامس

ذات صدفة .. بلا ماء  
 غسلت ليل الظلال  
 عصرت فرشاتي  
 شرعت شباك المخطوط  
 تناولت كفي  
 بلا خيوط  
 عقدت وجهها بالزوايا  
 بالحرز القسلي  
 شكلت شعرها بالمرايا.  
 ذات عتمة .. بلا أعمار  
 هربت ملامحها من كل الصور  
 تركت لكفي ظل مستمار  
 كي أعلق متى أشاء جلدي  
 وجلة الوقت .. الذي سأختار  
 ذات انكسار  
 هرت من جرح في الزجاج  
 سقطت من قفص في صدري  
 على ضلع لم يعرف يوماً إطاراً.

#### ٢ - ربع خامس

جندياً شقياً...

في الربع الخامس  
 لا تعد  
 ثوباً مرمياً  
 في علية خشب  
 ولداً شقيماً...  
 وإن خلعت طفولتك ذاكرتها  
 من حلماتك الصغير  
 لا تعد بلا قديين  
 في الربع الأخير  
 ولداً شقيماً...  
 وإن ذابت آخر قطعة سكر  
 في فمك  
 وإن ضاعت آخر كسرة قلب  
 في دملك  
 لا تعد  
 اسماً جريحاً في متاهة قصب  
 لا تعد  
 خبراً غريقاً في جريدة  
 ذات صباح بلا قهوة  
 ذات شقاء بلا حطب.

### ٣ - عهد خامس

تسعين...  
 وسط اجترار الحكايا  
 يُقَدِّين في اللوحة  
 وأسئلة في خلقي  
 حين أنادي: يا مدينة  
 ولا تأتي.  
 تسعين... في الصمت  
 حين تنوي الشوارع في غروقي  
 تنطفئ المرايا في سريري  
 وعلى الفراغ يهوي عناقي

تتسعين .. في الشك  
 حين يختنق الوقت  
 وفي آخر بعد أنشئ  
 ساعة رمل وساعة ما  
 تتسعين... بلا سبب  
 حين يصدأ الحلم  
 وتظفر مفاتيح  
 تتسعين في السراب  
 في البعد الخامس  
 حين يصحو شيء في الكتاب.

#### ٤ - جدار خامس

حين أعود  
 لا أقلق منام العتبة  
 أخلف قدمي خلف الباب  
 أعلق قليلاً من الحزن  
 في الخزانة .. مع باقي الثياب  
 أستلقي بلا جهات  
 مقشرة من القسوة  
 عارية كالابر  
 من ثرابك المخبوز بالموتى  
 من صدرك اليابس  
 على الجدار الخامس  
 أورتق بلا استئذان  
 نوافذ بلا حواف  
 أرمي انتظاري لقمر ترثع  
 في السقف حتى تعفن  
 أرتق انكساري  
 على الجدار الخامس  
 أزهر بلا ميخاد  
 كفاً في كفك العائبة  
 قدمين في طرף الباب.

## فِي مَنْطِقِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ

محمد جمال بارتوت

ما يزال التحقيب المدرسي الثلاثي للتاريخ العام إلى تاريخ قديم وتاريخ وسيط وتاريخ حديث سائداً إلى يومنا. غير أن البحث حول التحديث كما تطور أبحاث الخمسينات والستينات أوجد الشروط المناسبة لإعلان نهاية الحقبة الحديثة وبدء مرحلة جديدة ما بعدها، شاع بين السوسيولوجيين والنقاد على تسميتها بما بعد الحداثة<sup>(١)</sup>. فينحصر التاريخ الحديث وفق هذا المنظور الأخير في متن «تام» و«منجز» يبدأ، اصطلاحياً، وفق معظم المؤرخين بعام ١٤٥٣ (سقوط غرناطة) أو بعام ١٤٩٢ (فتح أمريكا) وينتهي في خمسينات القرن العشرين أو ستيناته مع دخول المجتمعات الصناعية الأكثر تطوراً في مرحلة تحول جديدة أطلق عليها أسماء متعددة من أبرزها: مجتمع الحضارة المبرمجة ومجتمع الإعلام والمجتمع الجماهيري والمجتمع الاستهلاكي ومجتمع رأسمالية متعددة القوميات والمجتمع ما بعد الصناعي<sup>(٢)</sup>.

تتخطى ما بعد الحداثة، مع ذلك، هذه الدلالة الزمنية إلى دلالة مركبة أعمق ترتبط بمنطق المجتمع ما بعد الصناعي. إذ يُنتج المنطق «المُحوّل» لهذا المجتمع وفق جان - ماري دومينيك، من داخله، طواهر جليلة تطوّر بالقيم والأساطير التي كانت أساس الحداثة في الغرب نفسه، وتشير أزمة الهوية بوصفها أزمة المعنى شكلاً ومضموناً، وتضع عقيدة الحداثة في التقدم والليبرالية (الحرية الفردية) والشمولية الغربية موضع التساؤل<sup>(٣)</sup> بل موضع الإنكار والتقويض. ومن هنا يمزق منطق العولمة، داخل الغرب نفسه، العلاقة ما بين الدولة والأمة ويجرّ إلى تمزق الأمة كما تكونت تاريخياً<sup>(٤)</sup>، أي إلى تمزق الهوية. إذ تفرض عملية «الانتشار» الاقتصادية في المرحلة الراهنة للرأسمالية مرحلة «العولمة»، ومساعدة من التقنيات والتكنولوجيا، تحولاً في وظيفة الدولة وصورة المجتمع الذي توحى به. فلم تعد طبقة صانعي القرار مكوّنة، حسب تشخيص الفيلسوف الفرنسي جان - فرانسوا ليونار، من الطبقة السياسية التقليدية بل من شريحة مركبة من رؤساء الشركات والمديرين رفيعي المستوى ورؤساء المنظمات المهنية الكبرى. والجديد في هذا كله هو أن أقطاب الجذب القوية المتمثلة في الدولة القومية

والأحزاب والمهن والمؤسسات والتقاليد التاريخية أخذت تفقد جاذبيتها<sup>(١٥)</sup>. لقد بلغ الاندماج ما بين الشركات متعددة الجنسية، أو عابرة القومية، وهي رافعة الانتشار المعولم للرأسمالية، وبين السلطة السياسية في البلدان الرأسمالية الأكثر تطوراً درجة واضحة من الشمول والتجريد، تغيرت فيها طبيعة الدولة من دولة تعددية ليبرالية، تقوم وحدتها الأساسية على المفهوم البورجوازي الليبرالي الكلاسيكي لـ «الفرد»، إلى دولة مؤسسية ما بعد ليبرالية تقوم وحدتها الأساسية على مفهوم «المؤسسة». فالدولة المؤسسية تنكر فعلياً الخصائص الليبرالية القديمة رغم استمرار الأسس القانونية للانتخاب العام والحكم التمثيلي. إذ لم يعد التنافس على سلطة الدولة - مثلما لم يعد التنافس في الأسواق الاقتصادية - تنافساً حراً، بل تنافساً مبرمجاً تتدخل فيه عوامل الاحتكار المالي والقوة التنظيمية والدعائية. ولم يعد المواطن بقادر على تكوين وجهة نظر مستقلة بنفسه، بل هو خاضع لمؤسسات عملاقة تشكله نفسياً وإيديولوجياً. وتكون النتيجة بالتالي هي النفي المتزايد للفرد والفردية، وتصبح الجماعة المنظمة والمؤسسة هي الوحدة الأساسية<sup>(١٦)</sup>. ومن هنا تنفي العولمة «من الأساس فكرة السوق كما تبلورت في أعمال الاقتصاديين التقليديين وتبرز وصف الاقتصاد الدولي المعاصر بأنه اقتصاد ما بعد السوق»<sup>(١٧)</sup>. أي أنها تنفي المفهوم البورجوازي الليبرالي الكلاسيكي للسوق الذي ولدت فيه الحداثة. ويفسر ذلك أن المنظورات السوسيولوجية ترى في مجتمع ما بعد الحداثة مجتمع ما بعد الفرد والفردية. أنه «يُثقل» الفرد وينظمه في طرازات ذوقية واستهلاكية وغذائية ورمزية وعملية متشابهة<sup>(١٨)</sup>، ترتفع فيها السلعة من قيمة استعمالية إلى قيمة رمزية بعد ذاتها، فتقتنى لأجلها<sup>(١٩)</sup>. ويكلام آخر فإنه يكتف الفرد وفق بعد واحد، وتتغلغل صنمية سلعته إلى تلك المناطق من الخيال والنفس التي اعتبرت دائماً، منذ الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، معقلاً أخيراً يستحيل اختراقه على المنطق الأداتي لرأسمال المال<sup>(٢٠)</sup>. فما يحدد الوضع ما بعد الحداثي هو أساساً سيطرة «المُعقل». ويتضمن المعقل إغفال صورة الوجود وبالتالي حذف الذات، أو وضع الذات في محور مجهول، فيغدو النص هنا - والنص هو كل موجود وليس المكتوب فقط - مجهول الهوية<sup>(٢١)</sup>.

تعزز ما بعد الحداثة، بوصفها منطقاً أو مفهوماً، انسحاق المفهوم البورجوازي الكلاسيكي لـ «الفرد» وتلاشيهِ، وتوصل المذهب الانساني، Humanisme إلى نهايات انحلاله. فيسود في تفكير المنظرين السوسيولوجيين والألسنيين وحتى النفسانيين موقفان من إشكالية مفهوم «الفرد». يتناقض الموقفان في المنطلق ويتفقان في المآل. يرى أولهما أن الفردية ترتبط بالعصر الكلاسيكي لرأسمالية المنافسة (الحداثة). أما في عصر الرأسمالية المتدمجة المتحدة (ما بعد الحداثة أو العولمة) وما يعرف بانسان التنظيم في العصر البيروقراطي في التجارة والأعمال كما في الدولة، فإن الذات الفردية البورجوازية القديمة لم تعد موجودة. أما ثانيهما فيضيف إلى ذلك أن الذات الفردية البورجوازية ليست شيئاً من الماضي فقط بل هي أسطورة أيضاً، لم توجد قط، ولم تكن ثمة ذات مستقلة من ذلك النمط على الإطلاق، فليس هذا البنيان إلا خرافة فلسفية وثقافية<sup>(٢٢)</sup> (موت مفهوم الانسان عند فوكو).



يشل نفي ما بعد الحداثة للذات الفردية البورجوازية نفياً منظومياً لمفهوم الحداثة نفسها للانسان أو للفرد بوصفه قيمةً بحد ذاتها، أو القيمة الأساسية التي ترتد إليها القيم الأخرى. إذ يبرز مفهوم الانسان - الفرد هنا بوصفه ماورائياً من ماورائيات الحداثة أو ميتا - خطاب من ميتا - خطاباتها. ولكن هل للحداثة، في مفهومها عن نفسها، ماورائيات أم أن مفهومها هذا يشكل، بحد ذاته، ماورائية أو ميتا - خطاب؟

تنفي الحداثة، في مفهومها عن نفسها، أية ماورائية. فليس لها خطاب مؤسس سوى ديناميكيتها ذاتها. تتخطى هذه الديناميكية الهائلة في سيرورة توليدها اللاتهامي للجديد ونفيه باستمرار (١٣) أية مركزة ماورائية. فلكل الحضارات ما قبل الحديثة تابوتها أو مدوناتها الماورائية المقدسة التي تحدد للإنسان نماذجه ومعاييرها وقيمه بشكل مسبق، باستثناء حضارة الحداثة التي لا تستند إلى أي خطاب ماورائي بل تتخذ من نفسها أصلاً لها، كلياً وشاملاً، يتوجه إلى العالم برمته ويفرض سيادته الكونية عليه. فالخداثة تحتاج للمحاينة ما بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة في الغرب. فهي غريبة التمرکز بقدر ما هي كلية وشمولية وعالمية تمرکز العالم حولها وترغمه على التحديث والتأورب (١٤)، وتحاول إعادة صياغته على مثالها الفاوستي، فتمتد سيرورة عقلنتها للعالم إلى كل بقعة فيه، مطوّرة قوى الانتاج مشكلة دولاً قومية مركزية على أنقاض الأطر الامبراطورية للسلطة، مكونة أجناساً أدبية جديدة، ومفاهيم جديدة حول المواطنة والمساواة في الحقوق، والتعليم المركزي العام والمشاركة السياسية والاجتماع المدني، ناشرة أفاقاً سيميولوجية أو رمزية جديدة في السلوك والأزياء والعمارة وتخطيط المدن، مكونة تنظيمات مدنية مؤسساتية جديدة من أحزاب ونقابات وجمعيات. فالخداثة هنا سيرورة كلية عالمية، ترغم كل مجتمع على أن يعيد بناء الحقبة القروسطية في تاريخه أو أن يصطنعها ليتجاوزها صوب الحداثة ووفق قانونيات تحول الغرب من العصور الوسطى إلى الأزمنة الحديثة. فتفقد الحداثة هنا دلالتها الزمنية لتدل على عصر جديد كلياً بالنسبة للعصر الذي سبقها، هو عصر عالمي (١٥).

يؤسس ذلك الأصل (ديناميكية الحداثة) مجتمعاً ذاتي المرجع (لا يحيل سوى إلى المعايير والقيم التي تنتجها حدائته بنفسها). تحمل الحداثة، هنا، بطبيعتها الديناميكية الجدلية المحايشة حتماً للتقدم، وبعرجيبتها الذاتية لنفسها مكان الإله في تنظيم الكون، وتقوم بإطلاق سيرورات ذهنية العالم أو علمتته «التامة» إلى أقصاها، وتجعله ذاتي المرجع، محوِّلة الانسان إلى مركز العالم بوصفه قيمةً ومعيّاراً للقيم.

أنتجت تلك السيرورة مفارقة «غريبة» من منظور الحداثة عن نفسها بوصفها سيرورة تنفي أية ماورائية. إنها المفارقة التي يصفها دوركهائم بـ «تعال اجتماعي». فأصبح للحداثة تقوية «بيوريتانية» علمانية وضعية وجهورية وإنسانية، وأنتجت تقديسها لمثلها في شكل قريب من أديان دينوية أو وضعية تحولت إلى نوع علماني من أنواع مدونات ماورائية (١٦). وبلغه بودريار ظهرت الحداثة كـ «تصور مثالي وكأسطورة» وأخذ «المجتمع الحديث» يتأمل ذاته من خلال ألفاظ الحداثة. وهكذا أصبحت الحداثة قيمةً متعالية، وغودجاً ثقافياً وأخلاقياً، وأسطورة مرجعية حائرة في كل مكان،

ومقتعة جزئياً بالبنيات والتناقضات التاريخية التي ولّدها (١٧).

\*\*\*

ينطلق المنظور ما بعد الحدائي من انحلال مشروعية الحداثة في فهمها للتاريخ كتقدم، وتقويض ماورائياته الميتافيزيقية، لا بل أن ما بعد الحداثة ليس سوى تقويض للميتافيزيقا، يحطم العلاقة الداخلية ما بين الحداثة والعقلانية، ويفجر أطرها الفلسفية في الفكر الغربي. يفسر ذلك أنها تجد في فريدريك نيتشه سلفها الأعمق. إذ يمثل نقد نيتشه للعقلانية المدخل الفلسفي لما بعد الحداثة، إنه على حد تعبير بورغين هابرماس في «الخطاب الفلسفي للحداثة» مفترق الطرق الذي تفرعت عنه نظرية ما بعد الحداثة الراهنة بخطيها: خط نظرية السلطة كما تطورت لدى فوكو مروراً بباتاي، وخط نقد الميتافيزيقا الذي ورثه هيدغر ودريدا (١٨). إذ يجمع نيتشه، في المنظور ما بعد الحدائي لنهاية الميتافيزيقا، بين إيجابتي بارميند (الحضور والبقاء والثبات) وهيراقليط (الحركة والتحول والضرورة) حول تعريف الوجود، ويؤذن عبر نظريته في «العود الأبدى» ببلوغ الميتافيزيقا الغربية ملء كمالها ونهاية دورتها (١٩). يطبق نيتشه نموذج جدل العقل كي يفجر الغلاف العقلاني للحداثة (٢٠). ويرى أن انحلال الفلسفة يرجع في النهاية إلى فكرتها عن العقل، وأن ابنه البكر وهو المنطق مبادئ فكره التي تقوم على (الشيء، الجوهر، الذات، الموضوع، العلوية، الفاتية... الخ) ليس سوى اختراعات أو أوهام ضرورية للحياة، ألا أنها ليست حقائق، فليست «قوانين الفكر الضرورية» مثل قانون الهوية والتناقض سوى شروط في التفكير لا حقائق واقعة في الوجود الذي يتميز بتغيره المستمر وصورته الدائمة. إن العقل وسيلة للحياة لكنه عاجز عن إدراك الضرورة. فالضرورة تناقض العقل، بل ينفي كل منهما الآخر، ومن هنا ينكر نيتشه مفهوم العقل الكلي وتصور الوجود على هيئة عقل مطلق ويواجه بالضرورة (٢١). وينتج عنه إنكاره للتقدم (٢٢).

يشن نيتشه هجومه على الميتافيزيقا، ويقلب عاليها سافلها. إنه يبتغي تدهيها. ومن هنا يرى هيدغر أن ميتافيزيقا العصور الحديثة بلغت نهايتها مع نيتشه. ورغم أن هيدغر يرى أن نيتشه أسير الميتافيزيقا بمقدار ما يتمّ كلياً نزعتها الأساسية بصورة محددة (٢٣)، فإنه يرثه في نقد الميتافيزيقا وتقويضها. إن نقد الميتافيزيقا وتقويضها هو المحلّد الفلسفي لما بعد الحداثة. ويرى جيانني فايتمو في كتابه «نهاية الحداثة» انطلاقاً من المفهوم العدمي والهيرمينوتيقي (التأويلي) في ثقافة ما بعد الحداثة، أن التنظيرات المتفرقة وغير المترابطة لما بعد الحداثة لن تكون معتبرة فلسفياً إلا إذا ربطت ما بين إشكالية «العدد الأبدى» النيتشوية و«تجاوز» الميتافيزيقا عند هيدغر. فأبي بحث، وفق فايتمو، في ما بعد الحداثة الفلسفية يجب أن يستند إلى مصطلح التصيير *Verwindung* (٢٤) الهيدغري الذي استخدمه هيدغر نفسه. وقد استخدم هيدغر هذا المصطلح كي يشير، في آن واحد، إلى شيء شبيه بـ «التجاوز» *Überwindung* أي الـ «*dépassement*» الفرنسية، إلا أنه يتميز عن الـ *Aufhebung* أي الـ *Relève* الفرنسية أي التركيب الجدلي. فلا يربط مصطلح «التصيير» الهيدغري أي رابط مع مفهوم التركيب الجدلي. وهنا تحديداً كما يقرر فايتمو تكمن ما بعد الحداثة في الفلسفة.

ربما يقصد فايتمو بذلك مواجهة نيتشه ما بين الصيرورة والعقل. إذ يرى أن من عبّر عن «التصبير» الهيدغري هو نيتشه وليس هيدغر. فمفهوم نيتشه للصيرورة يفجر الغلاف العقلاني الديالكتيكي ويبدده، بل ويرمي جانباً مفهوم العقل نفسه. يركز فايتمو على مرحلة (انسانية مفرطة في انسانيته) التي تعتبر تحولاً جذرياً في فكر نيتشه. ويرى أن نيتشه إذا كان قد اقترح في ما قبلها اللجوء إلى القوى فوق التاريخية والأزلية، فإنه ينجز هنا انحلالاً حقيقياً للحدائق، عبر تجذير الاتجاهات التي تكونها. فإذا كانت الحدائق تتعرف كعصر تتجاوز للجديد الذي يشيخ ويُستبدل للتو بما هو أكثر جدة منه، في حركة لا تنضب، فإنه لا يمكن الخروج عنها بحركة تتجاوز، إذ أن هذه الحركة ستكون عملية داخلية في إطارها، بل يمكن الخروج منها بالعدمية (٢٥). وهذا هو المخرج النيتشوي وفق فايتمو. يركز فايتمو على وجهة النظر ما بعد الحدائق التي ترى أن الحدائق تحمل عوامل انحلالها في داخلها. يبدو هذا التركيز مؤسساً على عدمية نيتشه نفسها، إذ يرى نيتشه أن المسيحية والأخلاق والفن والميتافيزيقا حركات «عدمية» تحمل انحلالها في داخلها، وتهدف إلى العدم حتى ولو وأرته تحت قناع «الموجود الأعلى». ومن هنا، طبقاً لأويفن فنك تلميذ هوسل ومرافق هيدغر، فإن نيتشه يرى أن المفاهيم: الكوزمولوجية المتمثلة في «هدف» التاريخ الكلي و«وحدته»، أي مخططات التفسير الميتافيزيقي التي تبغي إدراك «الصيرورة» بافتراض أن لها معنى وأن لـ «التاريخ» هدفاً، تقود إلى العدمية. فعند نيتشه هناك اليأس، وهو ناتج عن جهد عقيم في اكتشاف معنى التاريخ وهدفه النهائي، والاضطراب لأن المرء لا يفلح في اكتشاف صيغة مسيطرة ووحدة منظمة للكل، ولا يفلح في النفاذ إلى بنیان العالم. إن معادلة نيتشه الأساسية هي الوجود - القيمة (٢٦) وإلحاحه على انحلال هذه القيمة. وفي ذلك تكمن ما بعد حدائيتها بالنسبة لفايتمو، إذ أن الناقص العدمي للقيمة ناجم عن القيم ذاتها، فالعدمية ملازمة لها، وينتج عن ذلك افتراض أن الحدائق تحمل في داخلها عوامل انحلالها، وموت القيمة.

يسلك هيدغر درب نقد الميتافيزيقا، ويقوم بنقد لها ليفجر من الداخل أشكال الفكر الميتافيزيقي (٢٧)، فينكر، بالطريقة المألوفة لدى فلاسفة الوجود، أية نظرية للتقدم (٢٨). إن تصبير هيدغر شيء متجاوب مع صيرورة نيتشه في مواجهة العقل الكلي والعقل التنويري. الهدف الوحيد لهيدغر في التحليل الوجودي لما يسميه بالوجود - هناك، أي الانسان، هو إعادة طرح مسألة الوجود المتواري منذ بدايات الميتافيزيقا، حيث يكثف تاريخ الميتافيزيقا معناه الموحد ويبلغ في الوقت نفسه نهايته (٢٩). ولا ينطلق هيدغر من المتعالي، ويرى أن واجب فكره الخاص هو «تقويض الأونطولوجيا». بل يرى دريدا أن هيدغر هو من قرع ناقوس نهاية الميتافيزيقا عبر التوضيح داخلها وتوجيه ضربات إليها (٣٠). ويوصفه ينكر المتعالي وي طرح مسألة الوجود، فإنه يرى أن الميتافيزيقا قد حققت مضامينها عبر التقنية. إذ ليست التقنية وفق هيدغر سوى استمرار الميتافيزيقا الغربية وكمالها على الأرض، فالتنظيم التقني للأرض هو الصيغة التامة والمنجزة للميتافيزيقا (٣١).

\*\*\*

تعني ماورائية الحدائق، في منظورنا ما بعد الحدائق، وعلى مستوى الميتافيزيقا بشكل خاص، النظم

التاريخانية الميتافيزيقية الكبرى للقرن التاسع عشر التي أنتجت فهماً كلياً موحداً وموحداً للعالم حول غائية محددة. يمكن تلخيص المضمون الميتافيزيقي لهذه النظم، من حيث أن الميتافيزيقا هي نظرية الوجود بما هو وجود (٣٢)، في أن الوجود يصير طبقاً لغاية أو مثال ضمنى في إيقاعات تطوره. يعني ذلك على المستوى التاريخاني الضيق، أي الذي يرتبط بفلسفات التاريخ (هيجلية كانت أم ماركسية على سبيل المثال)، أن التاريخ يخضع لقوانين قارة تسير به في اتجاه مرسوم نحو غاية محققة. فالغاية هي المثل الأعلى والمعياري الأصل (٣٣)، وأن ما حصل في النهاية كان متضمناً منذ البداية. إن النمط التاريخاني نمط ميتافيزيقي بالضرورة، وذلك بالمعنى الفلسفي لمصطلح ميتافيزيقا. فهناك مادية كلاسيكية تظل ميتافيزيقية حتى في شكلها الديالكتيكي، وهي تبدو داخل الميتافيزيقا بالقدر نفسه الذي تكون عليه المثالية. هذه علاقة تساوق ومقابلة هندسية مفروغ منها. إنهما تنتميان إلى الحيز نفسه (٣٤). إذ يتميز النمط التاريخاني بما يتميز به النمط الميتافيزيقي من الغائية الموضوعية والكيانية الشمولية والمطلق. الخ (٣٥).

هذا النمط الميتافيزيقي هو نفسه ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار في «الوضع ما بعد الحدائي» بـ «ميثا - خطاب يلجأ إلى حكاية كبرى». يميز ليوتار ما بين «الحديث» وما بعده. ويخصص صفة «الحديث» لوصف أي علم يمنح لنفسه المشروعية بالرجوع إلى ميثا - خطاب من هذا النوع يلجأ صراحة إلى هذه الحكاية الكبرى أو تلك، من قبيل جدل الروح أو تأويل المعنى أو تحرير الذات العاقلة أو العاملة أو خلق الثروة) مثلما هي «حكاية التنوير التي عمل فيها بطل المعرفة لبلوغ غاية أخلاقية - سياسية جيدة هي السلام الشامل» (٣٦). في حين أنه يعرف ما بعد الحدائي «بأنه التشكك إزاء الميثا - حكايات» (٣٧). فقد «فقدت الحكاية الكبرى مصداقيتها بصرف النظر عن نمط التوحيد الذي تستخدمه، وبصرف النظر عما إذا كانت حكاية تأمل أم حكاية تحرر» (٣٨).

تشتمل حكاية التحرر هنا على تقاليد القرن الثامن عشر الفرنسي (عصر التنوير) والثورة الفرنسية (التي نظمت الأمة حول مبدأ العقلانية) بقدر ما تتمركز الحكاية التأملية حول التقاليد الجرمانية والهيجلية المنظمة حول قيمة الكلية. ويرى ليوتار أن الماركسية (كان ليوتار عضواً في جماعة «الاشتراكية أو الهمجية» الماركسية الهامة في الخمسينات) تراوحت بين هذين النموذجين للمشروعية الحكائية، فالخزب والبروليتاريا والمادية الجدلية وميثا - حكاية المسيرة صوب الاشتراكية (في حكاية التحرر الماركسية) تأخذ على التوالي مكان الجامعة والشعب والمثالية التأملية وميثا - حكاية حياة الروح (في الحكاية التأملية الجرمانية الهيجلية) (٣٩).

بكلام آخر ينزع ليوتار، في سياق دخول المجتمعات الأكثر تطوراً ما يسميه بالعصر ما بعد الصناعي، والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحدائي (٤٠)، المشروعية عن ميثا - خطاب الحدائيات و«حكاياته الكبرى» التي تتقدم هنا كأغاط ميتافيزيقية كلية تقوم على الغائية والذات العظمى للتاريخ. كما ينزع، بناءً على ذلك، عن الفلسفة وهم بناء نظرية تكون لها الكلمة الأخيرة. فيرى من موقع إبستمولوجي تتحدد إشكاليته بمشروعية المعرفة في «المجتمع المعلوماتي» أي ما بعد الصناعي، أو ما بعد الحدائي، أن «العلم ظل منذ البداية في تعارض مع الحكايات. ولدى الحكم بمقياس معايير

العلم الخاصة، يتضح أن أغلب هذه الحكايات خرافات» (٤١)، وأنه «لم نعد نستطيع الإستعانة بالحكايات الكبرى، لا نستطيع اللجوء لا إلى جدل الروح، ولا حتى إلى تحرير البشرية، كمبرر لصلاحيه الخطاب العلمي ما بعد الحداثي. لكن وكما رأينا لتونا تظل الحكاية الصغرى هي الشكل الجوهري للإبتكار الإبداعي وبالأخص في العلم» (٤٢). ويتعرّف ما بعد الحداثي، لدى ليوتار، بالتشكك في الميتا - حكايات وما تقوم عليه من نظم ميتافيزيقية غائية وكلية تشكل عضلات سيرها. يلتقي ليوتار هنا مع مفهوم النموذج عند توماس كون في «بنية الثورات العلمية» (٤٣). إلا أنه يلتقي، أيضاً، في نقطة محددة مع كارل بوبر هي نقطة مواجهة الحكايات الكبرى بالحكاية الصغرى التي هي عند بوبر وإن كانت بروح مختلفة، مواجهة الهندسة الاجتماعية الكلية بالهندسة الاجتماعية الجزئية (٤٤). غير أنه يواجه وفي أكثر من مكان، بشكل واضح، نظرية هابرماس ومفهومها للإجماع في تصورهما للمجتمع التواصلي (٤٥).

أثارت محاضرة ليوتار «الوضع ما بعد الحداثي» هابرماس. وانشغل فصل أساسي من فصول السجل في المشهد الفلسفي في الثمانينات بالسجل ما بين ليوتار وهابرماس. يؤكد هابرماس نفسه أن ما حفزه على كتابة «الخطاب الفلسفي للحداثة» (١٩٨٥) وإعادة بناء خطابها الفلسفي منذ نهاية القرن الثامن عشر، هو استقبال ألمانيا للثيوية الفرنسية الجديدة، وإطلاق ليوتار لتعبير ما بعد الحداثة (٤٦). ينتمي هابرماس إلى الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت، وعرف بنظريته عن الفصل التواصلي، التي يركز فيها على الاقتران ما بين الحداثة والعقل وفصل العقلانية عن حدود العقل المتمركز على الذات، في آن واحد (٤٧). وهذا هو كونه محاضراته «الحداثة مشروع لم ينجح» (١٩٨٠). يجب ألا يفهم من هذا أن هابرماس ميتافيزيقي، وإن كان ينتمي ولو من بعيد إلى التقاليد التأملية المثالية الجرمانية المنظمة حول مبدأ الكلية. يرى هابرماس في مفهومه عن نفسه أنه مثل المفكرين الآخرين كباشلار، وباتاي وفوكو ودريدا، أو حتى أدورنو، غير ميتافيزيقي، وأنه ينطلق مثلهم من أسس وقواعد ومسلّمات ما بعد الهيغلية. فقد تفككت مفاهيم الميتافيزيقا وتفسخت حسب هابرماس منذ لحظة ديكاوت ولايبنتز وهيوم، أي منذ الاضطراب للتمييز ما بين المفاهيم الوصفية والمعيارية والتقويمية الذي لا تسمح به مفاهيم الميتافيزيقا ولا تغطيها الغائي الموضوعي والكلاني الشمولي والمطلق... الخ. (٤٨).

ما يعنينا هنا من هابرماس هو موقفه من ما بعد الحداثة. ففي «الحداثة مشروع لم ينجح» يصف باتاي وفوكو ودريدا بـ «الشبان المحافظين الفوضويين» وهو التصنيف الذي أدى إلى ردة فعل استنكارية (٤٩) في فرنسا، انخرط فيها ليوتار بشكل سجالي ضد هابرماس (٥٠). إلا أنه في «الخطاب الفلسفي للحداثة» يُصنّف ما بعد الحداثة إلى اتجاهين هما : الاتجاه المحافظ الجديد والاتجاه الفوضوي، ويرى أنه مهما كان الاختلاف بين هاتين الصيغتين لنظرية ما بعد الحداثة، فإنهما انفصلتا عن أفق مقولات الحداثة الأوروبية بوصفه أفقاً متقادماً، أو أفق مرحلة مضى زمانها. يرى هابرماس أن نظرية ما بعد الحداثة لم تقم سوى بالإستيلاء على وضع متعال، إلا أنها ظلت مرتبطة بالمسبقات الأولية للفكرة التي تقبلها الحداثة عن نفسها والتي سلّط هيغل الضوء عليها (٥١).

يمكن تلخيص ما أراد هابرماس قوله بهذا الشأن، أن الفلاسفة (لا سيما الألمان) حاولوا أن يتخذوا موقفاً بما دعوهم أنفسهم بالحدثة، وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر. وقد انطلقت هذه الحركة مع كانط، ثم ترسخت مع هيغل والشبان الهيجليين بمن فيهم ماركس. ثم جاء نيتشه ليندرج في ذلك عن طريق نقده الجذري للعقلانية. وتفرع عن نيتشه بوصفه مفترق الطرق في المداخل إلى ما بعد الحدثة، خطاً نظرية السلطة ونقد الميتافيزيقا في نظرية ما بعد الحدثة، الأول كما ينتهي عند فروك والثاني كما ورثه هيدغر ودريدا. إن نقد نيتشه الذاتي للعقل وللذاتية الذي اعتبر بمثابة الشيء الجديد كلياً كان في الواقع موجوداً منذ لحظة كانط عبر التمييز بين العقل والإدراك الجزئي، وبالتالي نقد التصور الذاتي للصرف للعقل أي نقد العقل الأدواتي والبارد المتشبي. ونقد أشكاله القمعية. ويذكر هابرماس منظره ما بعد الحدثة أن نقد ميتافيزيقا الذاتية ليس إلا مسألة قديمة جداً، وأنه قد شغل المناقشات الأولى عن الحدثة (٥٢). وبشكل هذا التصور أساس طرح هابرماس للحدثة كمشروع غير منجز، مقترحاً نظرية الفعل التواصل. إلا أن ليوتار في سجاله الفلسفي ضد هابرماس يرى أن هذه النظرية تقوم على فرضية مستلهمه من هيغل وعلى فرضية ثانية أقرب إلى روح نقد الحكم لكانط، لكنها مثلها مثل النقد حسب ليوتار، يجب أن تخضع لإعادة الفحص الصارمة التي تفرضها ما بعد الحدثة على فكر التنوير، على فكر هدفٍ موحدٍ للتاريخ والذات (٥٣)، مثير غائبة الميتافيزيقا الغربية.

\*\*\*

يضع جاك دريدا الألسنية في خدمة نقد الميتافيزيقا، على حد تعبير هابرماس، ويقوِّض من خلال «التفكيكية» أو «التقريبية»، بكلام أدق، تلك الغائبة المركزية الشاوية في النظم الميتافيزيقية الكبرى للفكر الغربي بوصفها تمركزاً لوجوسياً أو عقلانياً حسب تعبيره (٥٤)، ورغم أن دريدا يأخذ، في النهاية، على هيدغر أنه ما زال حبيس الميتافيزيقا، فإن عمليات التفكيك التي يجريها تساهم بشكل دقيق حركة التفكيك عند هيدغر (٥٥). إنه المرید الأصيل الذي يتناول نظرية المعلم وينميها بشكل مثير (٥٦)، بل إن ديتة لهيدغر كما يؤكد نفسه هو من الكبير بحيث يصعب جرده. يوجز دريدا ذلك بأن هيدغر هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكاً «استراتيجياً» يقوم على التصوُّع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل، أي أن نقطع شوطاً مع الميتافيزيقا وأن نطرح عليها أسئلة تُظهر أمامها من تلقاء نفسها، عجزها عن الإجابة، كما تفصح عن تناقضها الجوواني (٥٧).

لا تنطوي التفكيكية على ما يفهمه البعض من إعادة بناء، إذ يضطرها مثل ذلك لا محالة إلى الاتسام بسمات الميتافيزيقا. إن مسيرتها - بإيجاز وتبسيط - قرائية مزدوجة تثبت المعاني الصريحة للنص ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما يخفيه النص، أو ما يسكت عنه أو ما يتناقض معه. وبطريقة العمل هذه تقوِّض التفكيكية كل ما كان سائداً في الميتافيزيقا الغربية (٥٨) من تمركز حول العقل Logocentrisme. ليس هنا التمرکز، بحسب دريدا، سوى التمرکز حول الصوت phonocentrisme. إذ تعطي الفلسفة الغربية امتيازاً ميتافيزيقياً للحاضر عبر الامتياز الخاص الذي قنحه للكلمة المنطوقة، بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول،

فليس ثمة فاصل زمني أو مكاني بينهما. فالتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، وبهذا تتشكل ميتافيزيقا الحضور، أي أن الميتافيزيقا تفكر بالوجود بوصفه حضوراً الفكرة الأساسية للثقافة الغربية (٥٩). بهذا المعنى تنتمي مركزية الصوت ومركزية العقل كل منهما إلى الأخرى (٦٠).

هذا النظام المتمركز هو ما يسميه دريدا بالنظام الميتافيزيقي. إنه كل نظام يعتمد على أساس أو على مبدأ أول، أو قاعدة يمكن أن يبنى عليها ترابعية كاملة للمعاني، ويستسلم لاعتقاد أو إيمان «كلمة» مطلقة أو حضور أو جوهر أو حقيقة أو واقع يعمل كأساس لكل التفكير واللغة والتجربة، فهو تواق إلى الدلالة التي تضفي معنى على كل الأدلة الأخرى (الدال المتعالي) وإلى المعنى الراسخ، وهو ما يبرز في الله، المثال، روح العالم، الذات، الجوهر، المادة... الخ أو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو «العلمية» أو المعرفة، أو الهوية، أو الذات المتوحدة، أو الوعي... أي باختصار كل أسس ومفاهيم الميتافيزيقا الغربية (٦١). من هنا يقوِّض دريدا ثنائيات هذا النظام: الذات / الموضوع، العقل / العاطفة، المشاهدة / الكتابة، الرجل / المرأة... الخ التي تمنح وفقاً له امتيازاً وتتركز للطرف الأول. فالعمل التفكيكي، كما يشخص هابرماس، يرمي بالفعل إلى تقييض التسلسل المعروف للمفاهيم الأساسية، وقلب علاقات التأسيس والسيطرة على مستوى المفاهيم بين الكلام والكتابة، المعقول والمحسوس، الطبيعة والثقافة، الداخلي والخارجي، الروح والمادة، المنطق والبالغة (٦٢).

إن اللوغوس Logos في اليونانية هو الكلام أو المنطق أو العقل، وبذلك فإن حقله الدلالي متشعب. لقد تميزت مصطلحات دريدا الأساسية بهذا التشعب أو التشظي، أو ما يسميه أحياناً بازدواج القيمة أو بالقيمة غير القابلة للتعين. فمقابل الأزواج المفهومية، التي يرى دريدا أنها تعكس كل منهجية الفكر الميتافيزيقي الغربي، فإنه يقدم مصطلحات مزدوجة القيمة غير قابلة للتدوين. مثل مصطلح «الاختلاف» *différance* الذي يتميز هنا عن كلمة «*différence*» بتبديل الـ «e» بـ «a» الصامتة، فيولد دريدا المصطلح من فعلين هما فعل الإرجاء والتأجيل والانحلال وفعل الاختلاف. وينطبق ذلك على مصطلحاته الأخرى مثل «الأثر» و«الإضافة»، ف «الأثر» *trace* هو ما يشير ويحو في الوقت نفسه، أي ما لا يكون حاضراً أبداً. و«الإضافة» *supplément* هي ما يأتي لنبضاض وما يسد مسدً ناقص. و«البكارة» مثلما لدى مالارمي تدل في الوقت نفسه على الغشاء الذي يمنع من النفاذ ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة أيضاً. و«الفارماكون» هذه الكلمة الأفلاطونية تدل، في الوقت نفسه، على السم والترباق، الخير والشر (وجهي الكتابة). إنها إجمالاً وفق دريدا كلمات ليست كلمات ولا مفهومات وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل لـ «ديفيرانس» (الاختلاف بحسب دريدا) وإن كانت مختلفة عنها أيضاً. إنها، إذن، سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة (٦٣).

ربما يقتندي دريدا في ذلك بهيدغر الذي كان «بخترع» مصطلحات «غير مألوفة وغريبة» كي يعبر بها عن مفاهيمه، مما جعلها مصدراً لألوان مختلفة من سوء الفهم وعلّة للتندر لا سيّما من طرف الموضوعيين المنطقيين (٦٤). ويرى هابرماس أن هيدغر ودريدا - لا سيّما هذا الأخير - يسرفان بشكل

خاص في اختراع المصطلحات الغربية التي لا ضابط لها ولا لزوم، كي يلبي وظيفة معينة هي حجب اللعبة التي يقومون بواسطتها بالنقد الكلي للعقل (٦٥). ويمثل مصطلح الاختلاف أبرز هذه المصطلحات، وقد أثر هذا المصطلح، وما يتكرر منه في حلقات المصطلحات التفكيكية المجاورة، بشكل خاص في حقل النقد الأدبي، وتحديدًا في حقل مفهوم ما بعد الحداثة للنص.

يعود ذلك إلى أن التفكيكية، ورغم ارتباطها بنقد الميتافيزيقا وتقويضها، فإنها أثّرت في النقد الأدبي أكثر من تأثيرها في الفلسفة. إن دريدا مشتغل في الفلسفة، إلا أنه مشتغل مضاد فيها، يجردها من امتيازها وهالتها، ويشكل تحدياً لها أكثر مما يشكل مساهمة فيها. فتبدو التفكيكية أكثر تحجاساً مع النقد الأدبي منها إلى الفلسفة، وتستند إلى فرضية أن أساليب التحليل البلاغي المطبقة حتى الآن، وبشكل رئيسي على النصوص الأدبية، لا غنى عنها لقراءة أي نوع من المعالجات بما فيها الفلسفة (٦٦). يفسر ذلك أن ناقداً مثل بول دي مان يخمن أنه أقرب ما يكون إلى دريدا حين لا يستخدم مصطلحاته مثل التفكيك. فالمقاربتان مختلفتان لكن يمكن لهما أن تتطابق أحياناً (٦٧). بل إن دريدا يشخص شعوره بأن الفلسفة هي مجرد انعطافة للعودة إلى الأدب، وأن إشكاليات الكتابة الفلسفية انعطافة للإجابة على سؤال ما هو الأدب (٦٨).

يحدد هابرماس في نقده لنقد دريدا للميتافيزيقا، أن التفكيكية تسوي الفرق النوعي بين الفلسفة والأدب، وأنها في سياق قلبها لعلاقات السيطرة على المستوى المفهومي بين الكلام والكتابة، المعقول والمحسوس، الروح والمادة، المنطق والبلاغة، تسعى إلى قلب أولوية المنطق على البلاغة، وهي أولوية كانت مقدسة منذ أرسطو. وتدفع هذه الأولوية دريدا إلى أن يتناول الأعمال الفلسفية كأعمال أدبية، وإلى استيعاب نقد الميتافيزيقا في محكات نقد أدبي (٦٩). وبالتالي فإن دريدا يعالج النصوص الفلسفية وفقاً لمناهج النقد الأدبي، ويطلب ضمناً من النقد الأدبي أن يعالج النصوص الأدبية بوصفها نصوصاً فلسفية. من هنا يدافع هارتمان عن بلاغته الشاملة مستشهداً في ذلك بتفكيك دريدا للنصوص الفلسفية. وهو ما يختصر الطريق إلى الفكرة العامة التي تقول بأن الفلسفة ليست سوى شكل آخر مغاير من أشكال الأدب (٧٠). وقد قُتل التأثير الحاسم للتفكيكية على النقد الأدبي أكثر مما قُتل في النقد الأدبي الأميركي. إذ تحولت جامعات ييل وماريلاند وجون هوبكنز وكورنيل إلى مراكز هامة لحركة التفكيك. مما يدفع أدوار سعيد إلى وصف التفكيكية في أمريكا بأنها «مذهب جامعي تماماً» (٧١). وما يهمن من هذا التأثير أن التفكيك بوصفه جزءاً لا يتجزأ مما تم الاصطلاح على تسميته بما بعد البنيوية قد لعب دوراً استراتيجياً في صياغة مفهوم ما بعد الحداثة الأدبية. ويمكن القول إن هذا المفهوم الأخير يرسي مرجعيته في ما بعد البنيوية، وأنه وفقاً لذلك مفهوم ما بعد بنيوي، يمكننا تكثيفه بأنه يفهم النص كـ «نصية» أو كـ «كتابة». فما أبرز الاعتبارات الأساسية لهذا المفهوم؟

\* \* \*

تطمس ما بعد الحداثة أساساً الفروق بين الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية (٧٢). فترد مفهومها إلى مفهوم موت الفن أو انحطاط معناه كإعادة تلك للوجود. يمثل الصمت وفق جيانى فايتمو مظهراً



بارزاً من أبرز مظاهر موت الفن وانحطاطه في المجتمع ما بعد الحداثي (٧٣). فَيُطْلَقُ «أدب الصمت» على أدب ما بعد الحداثة، ويقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكاة الهزلية، ويتسع أحياناً ليشمل الرواية الجديدة أو رواية اللارواية والنتاجات التي تكتنفها كوابيس الجنس والمخدرات (٧٤). ويستخدم الناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن في كتابه «تقطيع أوصال أورفيوس» - الذي يعتبر أول محاولة منظومية لتحديد مفهوم أدب ما بعد الحداثة (٧٥) - تعبير «قوى الصمت التي تندفع مقتحمة الأدب منتقلة من حداثته إلى ما بعدها» (٧٦). يرتبط الصمت هنا، كمحدد أساسي بين الحداثة الأدبية وما بعدها، بعلمية الصوت، ويجد مرجعيته التفكيكية في تقويض دريدا للتمركز حول الصوت الذي هو في حقيقته كما رأينا التمرکز حول اللوغوس. إنه يتخطى المفهوم التقليدي للكتابة كحالة تعقب النطق إلى إلغاء النطق والوقوف ضده. فيكون الأثر هنا، بالمعنى الدريدي الذي يقوم على الفصل ما بين الدال والمدلول، هو العنصر الحاسم وليس العلامة اللغوية وفق التعريف الدوسسوري الذي يولّد ما بين الدال والمدلول. يعني ذلك، في ضوء المفهوم الدريدي، أن الأدب أي أدب الصمت هو علاقات غياب لا علاقات حضور. ويعود الصمت وفق إيهاب حسن إلى تقليد أدبي طليعي يمتد من ساد ماراً ببيكيت. فأدب الصمت أو السكوت يضم حسب إيهاب حسن صمت الامتلاء وصمت الفراغ. وفي مواجهة بليك ورامبو وويتمان ولورانس وبرتون وهنري ميلر يقف ساد ومالارميه وفاليري وكافكا وجينيه بالإضافة إلى بيكيت (٧٧). يكتشف إيهاب حسن عشر نقاط لمفهوم الصمت، من أبرزها، الصمت كاستلاخ أو عزلة واستلاب عن المجتمع والسبب والتاريخ لإلغاء أي وجود عام للانسان، كتهديم دوري للأشكال والصيغ يعارض السيطرة والانغلاق والركود والغابات والنموذج التاريخي، ونحويل حضور الكلمة إلى غياب، وتعبئة المتطرف في العقل كالجنون والشغور والجيشان والنشوة الخفية وبقاء اللاشيء أو تظاهره بالبقاء، وقلب الوعي ضد نفسه، وإعادة تقييم القيم أو سقوطها التام (٧٨).

ينهض الأدب هنا بوصفه انهيار كل مرجع ومقبرة للاتصال (٧٩)، ينحلّ فيها كل معنى أو هوية. إذ يتفكك المعنى ويتناثر ويتبدد بوصفه تفسخاً لمفهوم الهوية ذاتها، فلا يقدم الأدب معنى بل يؤجّله إطلاقاً في التوالي الحز والعاثم والطلق للدوال. بكلام آخر يُقدّم النص أثراً بالمعنى الدريدي تتأثر معناه وتشكّلت، وليس مدلولاً أو معنى يمكن تحديده أو مركزته. إن ما يسمى اليوم بما بعد حداثة هو، إلى حد كبير، ما كان جورج لوكاش يسميه بالحداثة، وقد رأى لوكاش في اعتقاد الأدب الحداثي بعزلة الانسان الأنطولوجية التي تواجه المفهوم الأرسطي للانسان كحيوان اجتماعي، بمعنى أن العزلة وضعية أنطولوجية وليست تاريخية أو اجتماعية، أنه «يؤدي إلى هدم الأدب كأدب» ولا يعني إثراء الفن بل إنكاره». فرأى لوكاش أن الحداثة «مضادة للفن تضاداً عميقاً» (٨٠).

نريد القول، من خلال ذلك، أن بعض نتاجات ما بعد الحداثة تتماشى مع بعض جوانب أدب الحداثة (٨١). بل يذهب جيمسون إلى أن جميع سمات ما بعد الحداثة ليست جديدة على الإطلاق، بل أنها ميزت بوفرة الحداثة نفسها، أو ما أطلق عليه اسم الحداثة الرفيعة (٨٢) أو العليا التي ترتد مرجعياً إلى شارل بودلير. وهو ما يدفع فرانك كيرمود إلى وصف ما يسمى في أدب الحداثة بفن

الصدفة بأنه امتداد لحادثة مبكرة يمكن تسميته بالحادثة الجديدة (٨٣).

حادثة جديدة، أم علياً أم ما بعد حادثة؟ يلجأ إيهاب حسن في ضوء المفاهيم ما بعد البنيوية على وضع تخوم محددة ما بين الحادثة وبين ما بعد الحادثة، فيقابل ما بينهما، ويمكن جرد مقابلاته في أنه يرى أن الحادثة قامت على: الرومانسية والرمزية والشكل المترابط الملقق والهدف أو الغاية والتخطيط المحكم والطبقية الهرمية والسيطرة (اللوغوس أو التمرکز العقلي) والمادة الفنية أو العمل المنتهي المكتمل، والبعد أو المسافة، والإبداع أو الشمولية، والتألفية والحضور والمركزة والتمركز والنوع الأدبي وحدوده والنموذج العمودي والمجاز والانتقاء أو الاختيار والجزرية أو العمق والتحليل أو القراءة وسيادة المدلول وأهمية المقروء والسرد أو التاريخية الشاملة المتعالية والشفيرة الرئيسة والعرض (القرينة أو الشاهد) والأصل أو السبب والمتافيزيقا والتقريرية والتسامي. في حين أن ما بعد الحادثة تقوم على الاهتمام بالنادية ومناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح واللعب والصدفة والفوضى التخريبية والإثناك، أو الصمت والصورورة، أو الأدائية الفردية، والمشاركة ومعاداة الإبداع والدعوة إلى التقويض واللاتألفية والغياب والتشتيت والنص، أو عبر النصية، والبعد الأفقي والكتابة والإدماج والسطحية ومعاداة التأويل أو تبني القراءة الحاطنة، وسيادة الدال وأهمية المكتوب ومعاداة السرد والاحتماء بالتاريخية الهامشية والشفيرة الشخصية والرغبة والاختلاف، أو الأثر والمفارقة، واللاتقريرية والحلولية (٨٤).

إن تفحص مقابلات إيهاب حسن ما بين الحادثة وبين ما بعدها لا يدع مجالاً للشك في أنه يؤسس مفهومه لما بعد الحادثة على البنية المفهومية التحتية لما بعد البنيوية، لا سيما كما هي لدى بارت ولاكان ودريدا، وتطوراتها في المذهب التفكيكي الأميركي. فيمكن، في منظور ما، رد المقابلات ما بين الحادثة وبين ما بعد الحادثة إلى مقابلة رولان بارت ما بين النص المقروء والنص غير المقروء. وتكتشف ما بعد البنيوية، حسب زعمنا، في هذا التمييز البارتي. إذ ليس النص غير المقروء سوى النص ما بعد الحداثي.

إن السمة الجوهرية لمفهوم ما بعد الحادثة للنص هي سمة النصية أو الكتابة (٨٥). تتأسس هذه السمة، في الفضاء ما بعد البنيوي، على مفهوم الاختلاف لدى دوسوسور. إذا كان دوسوسور يرى أن المعنى في اللغة هو مجرد اختلاف بين العلامات اللغوية التي يتألف كل منها من وحدة دال ومدلول، فإن دريدا يقوِّض هذه الوحدة ويفصل ما بين الدال والمدلول. فالمعنى مبعر أو مشتت، أو متناثر، على طول سلسلة كاملة من الدوال، ولا يمكن مركزته أو تثبيته أو تسميره. إنه فائض ومتفسخ ومشتت. يقود ذلك إلى فهم الدور الحر للغة بوصفها متوالية لانتهائية من الدوال، وتغدو اللغة هنا بنية اختلاف بالمعنى الدريدي، لا تقبل المعنى بل تؤجله إطلاقاً وتتفقه وتراه مشتتاً.

ليست هذه السمة سوى سمة النص غير المقروء عند بارت. إذ يمارس النص غير المقروء (أي النص ما بعد الحداثي في فهمنا) إرجاءً أهدياً للمدلول عن طريق التثبث بالدال ولعبته الحرة. إنه يعني، بلغة بارت، رفض سلطة مدلول نهائي تغلق الكتابة. فالكتابة تضع المعنى باستمرار ولكن قصدها من ذلك هو تبخيره، أي رفض أن ينسب إليه معنى نهائي. هو في ذلك رفض توقيف المعنى (٨٦).

فيكون النص تناسلاً أو جماع نصوص لانتهائية، لا يغدو، بلغة بارت، سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي بل فضاء لأبعاد متعددة تتزاح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً. فالنص نسج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤرة الثقافة (٨٧). يقود ذلك عند بارت إلى تحويل المتلقي من مستهلك للنص إلى منتج له. يرتبط ذلك عند بارت بمفهوم موت المؤلف الذي يمكننا وضعه على نحو ما في الفضاء ما بعد الحداثي، أو ما بعد البنيوي، لموت الانسان (بمعنى المذهب الانساني). فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة على حد تعبير بارت (٨٨). بل يمكن اعتبار نظرية القراءة في صيغتها ما بعد البنيوية وتطويراتها في نظريات المتلقي والإستقبال (٨٩) على أنها إحدى النظريات التي تحدد الفهم ما بعد الحداثي للنص بوصفها تُطَوَّر على نحو ما السمة «الهيرمينوطيقية» في ثقافة ما بعد الحداثة، من حيث أن بعض وجهات النظر ما بعد الحداثيّة، مثل وجهة نظر جيباني فايتمو، تربط بشكل عميق ما بين نهاية الحداثة من جهة وبين العلاقة ما بين الهيرمينوطيقا (التأويل) والعدمية في ثقافة ما بعد الحداثة (٩٠) من جهة ثانية.

تمثل العدمية والهيرمينوطيقا (من حيث هي أنطولوجيا تأويلية كما لدى هانز جورج غادامير، أو كما تنجلي في نظريات القراءة والمتلقي والاستقبال) والنصية، حلقات متشابكة ومتمازجة يتكرر فيها تبخر المعنى وإرجاؤه الأبدى. وهو ما يناقشه جيمسون على مستوى آخر هو المستوى الذي يرتبط بنوعية العلاقة ما بين النصية والزمن. التجربة الزمنية عند جيمسون هي تجربة الذات أو الفرد أو الشخص الذي يحس بهويته الشخصية عبر اضطراب الزمن وتواليه : ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، ويمكن جزء أساسي من تحديد جيمسون في أنه يربط ما بين تخريب هذا الاضطراب في حقل «النصية» أو «الكتابة» وما بين «الشيئوفرنيا» (انقسام الشخصية). لا يعني جيمسون هنا بالشيئوفرنيا مفهوماً عيادياً، بل استخداماً زمنياً للغة يقوم على اللااستمرارية الزمنية. والمشارك ما بين سمة الدوال العائمة والحرّة والظليّة في «النصية» وما بين التجربة «الشيئوفرنية» هو عنصر الاضطراب اللغوي، الذي يرتد في ضوء نموذج لاكان إلى إخفاق الطفل في تبوؤ عرش الكلام واللغة تبوؤاً كاملاً، إذ يرى لاكان في مفهومه للاوعي كبنية لغوية أن هذه البنية مؤلفة من حركة وفعالية متواصلتين للدوال يصعب معها تحديد مدلولاتها. فاللاوعي هنا هو انزلاق المدلول تحت الدال وتبخر المعنى واضمحلاله المتواصل (٩١).

تتقدم الشيئوفرنيا هنا في تحليل جيمسون المؤسس على نموذج لاكان بوصفها انهياراً للعلاقة ما بين الدوال. اللغة مجرد دوال تؤجل المعنى إطلاقاً، يحكم الاضطراب علاقتها بالزمن. ما يركزه جيمسون هو أن الشيئوفرنية كائن لازمني أي كائن لاشخصي. إنه يفقد مفهوم الهوية الشخصية أي إلى مفهوم اضطراب الزمن وتواليه حسب جيمسون. ومن هنا فإن رؤية هذا الكائن للزمن غير مميزة زمنياً، كما أن لغة الشيئوفرنية هي لغة اللااستمرارية الزمنية (٩٢). وهي في ذلك، كما يمكننا أن نستنتج من جيمسون، لغة التقويض الدلالي، الذي يهدم أي تركز حول المعنى أو القصد أو الغائبة أو الهوية ويجعل المعنى موجلاً ومتناثراً. ليست اللغة الشيئوفرنية هنا سوى تكرار من تكرارات لغة «الاختلاف» الديريديّة، أو لغة النص غير المقروء البارتية أو البنية اللغوية اللاكانية للاوعي. إنها

بكلام مختصر وكما تتميز في حقل النصية ليست سوى لغة اللعب الحر للدوال أي، بكلام أكثر اختصاراً، لغة ما بعد الحداثة، ويربطها جيمسون بالتالي بإمحاء الهوية الفردية والشخصية في المجتمع ما بعد الصناعي، ويرى أنها خلافاً للحداثة التي تميزت بتحتدي النظام القائم، فإنها تقوم بتعزيز منطق المجتمع ما بعد الصناعي الذي يقوم على موت «الفرد» (٩٣).

\*\*\*

هل يمكننا تجريد النصية من ماورائياتها الجديدة التي تبنيها عن نفسها من حيث أنها تقصد تقويض كل الماورائيات وما يرتبط بها من مغزى وقصد ومعنى وقيمة؟ بكلام آخر، هل يمكننا قراءتها على مستوى المفهوم النصي للنص، أي على مستوى مفهومه ما بعد الحداثي كما يبين إيهاب حسن سماته، كسمعة لغوية أسلوبية أو فنية توافرت بكثرة في أدب الحداثة نفسه، بل وفي نصوص عديدة ما قبلها، أي أنها تنتمي إلى حقب زمنية سابقة؟ بل هل يمكننا المغامرة وتطوير هذه المسألة إلى مسألة من طراز نوعي تقترب من النصية بوصفها جنساً أدبياً يمكننا توصيفه من منظور نظرية الأجناس الأدبية الحديثة التي هي، بكل وضوح، نظرية وصفية لا معيارية؟

لنقم، إذن، بإعادة تحديد المفهوم النصي ما بعد الحداثي للنص في أصغر نواة نصية له. ليست هذه النواة سوى ما يمكن تسميته بالجملة الإشارية الحرة (٩٤). يتألف «النص» هنا، إذن، في مفهومه النصي من منظومة إشارية حرة، وتقدونا كل إشارة إلى الأخرى دون الوقوف على معنى محدد، إذ أن المعنى لا يمكن توقيفه فهو متشظ أو متناثر. وبإيجاز، إذا كانت العلامة أو الإشارة اللغوية علاقة ما بين دال - مدلول وبين مرجع (أو الشيء الواقعي الذي تدل الإشارة عليه) فإن الجملة الإشارية الحرة التي نرجو أن يقبل - كتعاقد اصطلاحي مؤقت - وصفنا لها بشيء من استحياء لغة عبد الله الغدامي بجملة «الشعري» تنتهك على وجه الدقة إحالة الإشارة إلى المعنى أو المرجع أو الشيء «الواقعي». فنحن في النص لا نترجم الدوال التي تشكله إلى مدلولاتها المرجعية، على أساس واحدة مقابل واحدة، بل نستنبط من «فجواتها» بلغة كمال أبو ديب، أو «انزياحاتها» بلغة الألسنية، أو «لا تشاكلايتها» بلغة البلاغة ما يسمى تفكيكياً بـ «الأثر» الذي ليس هو حضور المدلول بل غيابه، أو تناثر معناه، أو إحالة الجمل الإشارية الحرة «جعل الشعري» إلى لامتوالية متناثرة من المعاني غير الموقفة أو المسيرة في معنى محدد.

في منظور أي تعامل عميق مع الشعري، يقاربه في منهج مجانس بل محايث له، فإن المنطق النصي للنصية، أي منطق الجملة الإشارية الحرة هو منطق شعري بالضرورة ومنطق رؤيوي بتحديد. يمكن للنصية هنا أن تقبل من وجهة نظرنا وصفها بالرؤية، على أن نجرد مفهوم «الرؤيا» من تعالياته وماورائياته ونفهمه أسلوبياً بوصفه منظومة لغوية، أو منظومة دوال، تقوم على الفجوات أو الإنزياحات أو اللاتشاكلات.

إننا في النظرية الشعرية الحديثة (نسبة إلى الشعر كجنس أدبي وليس إلى الشعري الذي يتجاوز حدود مفهومه، التنظيمي الجنسي، مفهوم القصيدة) نتعارف على التمييز ما بين «الرؤيا» و«الرؤية»، وقد أصبح هذا التمييز من مسلمات المفاهيم النقدية الحديثة. تتميز «الرؤيا» عن «الرؤية» تميز

الدلالة الإيحائية أو التخيلية عن الدلالة المباشرة أو الصريحة (قانونية الانزياح). إذا كانت الرؤيا في مفهومها المتعالي، أو الماورائي، عن نفسها تمثل إدراكاً حسيماً ينقل معرفة داخلية مباشرة فإن «الرؤية» إدراك إيديولوجي مباشر أو عقلي أو خطابي أو سياسي ينقل معرفة تمثيلية خطابية وتقريرية. وبكلام مكثف تمثل الرؤيا ذاتها وترتكز عليها في حين تمثل الرؤية انعكاساً تمثيلاً خطابياً لما تعنيه أو تقصده أو تحيل مقصداً إليه (٩٥)، أو المدلول بكلام موجز، أي تمثل ما يتعدها.

نحن نعرف - أقصد بذلك من يشتغل بالنظرية الشعرية الحديثة - أن التمييز بين الرؤيا والرؤية هو تمييز اصطلاحي على مستوى أول، وأنه يمكن أن توجد جمل تنسب إلى «الرؤية» في نص رؤيوي كما نعرف أيضاً أن ما بعد الحداثة في تقويضها للثنائيات الميتافيزيقية تقوِّض ثنائيتها تلك. غير أن إدعاءنا ينطلق من أنه من المستحيل أن نفكر بدون الاستعانة بالثنائيات، وذلك من دون أن نربط هذه الثنائيات بمركرات متعالية.

تعمل شعرية الشعر الحديث، أو بكلمة أدق شعرية الشعر الحديثي (٩٦)، على مستوى الرؤيا وليس الرؤية. لا تعكس الرؤيا العالم، أو تعبر عنه، بقدر ما تخلق عالماً جديداً (مفهوم القصيدة - الخلق). ومن هنا فإن لغة الرؤيا هذه هي لغة الرمز الديناميكي الذي يختلف جدرانياً عن الرمز الإيقوني. يرتبط الرمز الديناميكي بالخلق بقدر ما يرتبط الرمز الإيقوني بالتعبير. فالرمز الديناميكي يمثل ذاته، في حين أن الرمز الإيقوني يمثل ما يتعدها. ومن هنا تعمل الرؤيا الحداثية على حل مسألة الفعل الشعري *Verbe poétique*. تشير كلمة الفعل هنا إلى نوع خاص من أنواع الكلمة الخالقة للعالم، وما يسمى في التولوجيا بالكلمة الإلهية التي خلقت العالم، وهو نفسه ما يسمى رؤيواً بالرمز الديناميكي. فهذا الرمز في تعريفه المنمذج ليس كلمة ولا فكرة ولا صورة بل حركة خالقة (٩٧). من هنا تُنتج الرؤيا، أو تخلق بكلام أدق، عالماً «نرجسياً» (من حيث أن موضوع الشاعر هو ذاته) و«ملائكياً» (من حيث أن الشعر يخلق عالماً الخاص ويعيش فيه) و«كهانياً» (من حيث أن المسلك الرمزي الديناميكي هو مسلك سحري أو كهاني لا يدركه إلا المصطفون).

نعرف جيداً أن المسابقات التي تحكم مفهوم الرمز الديناميكي هذا هي مسابقات تنفيها ما بعد الحداثة، فهي تركز على دور الشاعر - الرائي أو ما يسمى بالمؤلف في حين ينصب الإهتمام ما بعد الحداثي على التلقي - النص. ولكن إذا ما جردنا الرمز الديناميكي من مسابقات المفهومية المتعالية وتناولناه بوصفه لغة، فإننا نجد أنه ليس سوى الجملة الإشارية الحرة نفسها. فمن المعروف، مدرسياً، أن المسلك الرمزي في الشعر يهتم بنوعية العلاقة الخاصة ما بين الشعر واللغة ويعالج الشعري بوصفه لغة. بكلام آخر يمكن وضع اللغة هذه مكان الشاعر / المؤلف، والنظر إلى أن من يتكلم في «القصيدة»، أو النص الرؤيوي، هو اللغة وليس الـ «الأنا» التي «تنجز الكلام» (٩٨). يتعلق الأمر، إذن، بإمكانية تجديد قراءتنا للنصوص التي تقوم على الرمز الديناميكي وليس بالمسابقات التي تحكم هذا الرمز بوصفه مفهوماً. بمعنى آخر، فإن الرمز الديناميكي، كما نفهمه هنا بوصفه جملة إشارية حرة، يبدد المعنى الإيقوني للعالم وينثره ويبدد أية مركزة للمعنى، فهو يقوم بلاغياً على الالتشاكل أي على انقطاع الصلات أو الفجوات بين أجزاء الكلام، بينما يكمن محدثه أساساً من محددات الرمز

الإيقوني في التشاكل من حيث التركيز على المقوم المشترك ما بين الموضوع والمحمول، وما يقوم به الرمز الديناميكي هو هذا المقوم، فيجعل من نفسه دالاً طليقاً من أي ارتهان إيقوني يركز المعنى أو يسمّره.

لنسارع، إذن، ونميز بين ما يقوله الشاعر / الرائي / المؤلف عن رموزه الديناميكية وبين الدلالة المتشظية والمتناثرة لهذه الرموز نفسها ونفسها، بوصفها تأبى التقيد بمعنى محدد. بكلام آخر يمكننا قبول ما يطرحه الشاعر نفسه على أنه مجرد علامة أو إشارة مطروحة في بنية رمزية ديناميكية تتخطى سلطته في تحديد «المعاني». على أنه من الضروري المسارعة للقول أيضاً إن هذا الشاعر نفسه لا يفهم تجربته الرمزية على أنها تعبير عن «معنى». فالنص الرؤيوي هو هنا وبالمصطلحات البارتيّة «نص» (مفتوح) وليس «علماً مغلقاً»، ونص غير مقروء وليس نصاً مقروءاً. إذ أنه مفتوح بشكل لا نهائي على فعاليات عملية القراءة وطبيعتها الهيرمينوطيقية (التأويلية). من هنا فإننا نقول في نظرية الرؤيا إن الرمز الديناميكي ليس مكوناً بل هو مكون باستمرار بمعنى قابليته لتوليد مجرات لانتهائية من الدلالات. فما تسمح به نظرية الرؤيا بالرمز الديناميكي ليس شيئاً مختلفاً، في المآل، عما تسميه نظرية النصية ما بعد الحداثيّة بالجملة الإشارية الحرة، على أن نفهم الرمزية الديناميكية هنا بوصفها فعالية لغوية، موفرة الانتاجية، ولا يتوقف إنتاجها بموت مؤلفها أو شاعرها، فصيروها بقائها مستمرة وقائمة، إنها صيرورة نص غير مقروء. يكتسب تعددية لا تقبل الاختزال في معنى محدد. يدفعنا ذلك للقول إن ما تتصوره ما بعد الحداثة على أنه نصيّة جديدة منقطعة عن أدب الحداثة، ليس في فهمنا سوى نوع من «حداثة عليا» أو «حداثة جديدة» بلغة كيرمود، ويحدد مرجعها الإصطلاحي - على مستوى تاريخ الرمزية الرؤيوية في الغرب - ببودليير. ومن هنا فإنها تتخطى ما تعارف النقاد على تسميته بحركة الحداثة بمعناها الخاص، أي الحركة التي تم تحديد تاريخها، باختلاف ما بين النقاد، في الفترة الزمنية الممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ في الغرب (٩٩). في الوقت نفسه الذي تبوّى فيه المفهوم ما بعد الحداثي للأدب (كما لدى إيهاب حسن) عناصر أساسية من عناصر هذه الحركة، وأدمجها في ما بعد حداثته مثل الاهتمام بالدادية، ومناهضة الشكل المنتهي والدعوة إلى الشكل المفتوح والتشتيت والأثر وعبر النصية... الخ، ولا يغير من صحة ذلك أن أبرز هذه العناصر قد صيغت نظرياً، أو مفهوماً، بشكل لاحق.

إن خلاصتنا تقوم، إذن، على أن الجملة الإشارية الحرة بوصفها النواة الأساسية في النصية أو الكتابة أو في المفهوم ما بعد الحداثي للنص هي جملة رمزية ديناميكية أو رؤيوية بالضرورة، توافرت الرمزية الشعرية الرؤيوية باتجاهاتها المتعددة عليها بكثرة، إلا أنها متوافرة في أجناس أدبية أخرى ولا ضرورة لحصرها، بالتالي، في حدود الشعر كجنس أدبي. لكن الجديد الذي قدمته نظرية ما بعد الحداثة هنا هو مفهوم «النص» ذاته، مع وعينا في الوقت ذاته بأن ما بعد الحداثة، أو الحداثة العليا، في تغييرها للموجود في وجوده توسّع مفهوم النص وتراه في الموجود وليس في مجرد المكتوب، فكل شيء كتابة والمجتمع لغات.

ننتقل، الآن، إلى نقطتنا الأخيرة، وهي مسألة المفهوم ما بعد الحداثي لـ «النص» نفسه عن

حدوده، فهل النص، في المفهوم النصي له، قابل للتوصيف في إطار نظرية الأجناس الأدبية أم أنه يستحيل ذلك بالنظر إلى أنه يقوم على تقويض حدود الجنس الأدبي أو التهجين ما بين الأجناس، أو تخريبها أو استعادتها «الباستيشية» أو «الساخرة» للجنس الأدبي؟

مما لا شك فيه أن «النص» يتحدى تقاليد الأجناس الأدبية ويتخطاها وصولاً إلى شكل جديد مفتوح لا يعترف بأية مركزة شكلية نهائية له، ويكمن أساس هذا الشكل المفتوح في النصية من حيث هي منظومة إشارية حرة أو رمزية ديناميكية. إن وجهة النظر التي نجزم بأن نظرية الأجناس الأدبية قد تقادمت وتزايلت هي وجهة نظر سائدة وتمتلك كثيراً من السطوة والشبوع والتسليم. غير أن هذا لا يمنع مبدئياً من طرح فرضية، قابلية هذه النظرية للعمل من جديد، حتى في توصيف «النص» وهنا يكمن عنصر المقاومة النقدية.

من هنا لا بد لنا أن نميز بين النظرية الكلاسيكية والنظرية الحديثة للأجناس الأدبية. النظرية الكلاسيكية المستعمدة أساساً من تصنيف أرسطو للأدب بحسب «المحاكاة» هي نظرية معيارية وتنظيمية اطرادية. معيارية بمعنى أنها تؤمن بأن جنساً يختلف عن جنس بالطبيعة والقيمة، وتنظيمية اطرادية سطوية أو مؤسسية بمعنى أنها تقوم على المبادئ الشهيرة لـ «النقاء» و«وضوح المعالم» و«الحدود النهائية»، وتؤمن بأن الأجناس يجب أن تبقى منفصلة وتوصي الكتاب باحترام «دساتيرها». في حين أن النظرية الحديثة وصفية بكل وضوح، فلا تحدد عدد الأجناس الممكنة، ولا توصي بالتزام قواعد معينة، وتفترض خلافاً لبداً «النقاء» أنه بالإمكان المزج ما بين الأجناس واتعاج أجناس جديدة، كما ترى إمكانية إنشاء أجناس تقوم على أساس الشمول أو الغنى أو الكلية (١٠٠).

نرجو كي يمكننا متابعة المناقشة أن يُقبل، مؤقتاً، اقتراح بالتمييز ما بين «الأنواع» و«الأجناس». نسمي بالأنواع تلك الأنواع الأدبية التصويرية الكبرى: الغنائية والملمحية والدرامية، وهي الأنواع التي ظلت، حتى وقت قريب، تشغل نظرية الأدب في حين أننا نسمي بالأجناس ما يقع تحت ما يسمى بقصة قصيرة ورواية وقصيدة ومسرحية... الخ. «الأنواع» و«الأجناس» هنا تسميات مفهومية نظرية لا توجد بالضرورة بشكل نقي، ويمكن بالتالي «جنس» واحد أن يستوعب بهذه الدرجة، أو تلك، أساليب الأنواع الثلاثة مجتمعة. وما نقترحه هنا أن «النصية» تقع في إطار «الأنواع» في حين أن «النص» يقع في إطار «الأجناس». تمثل النصية، هنا، بالنسبة للنص ما تقتله الدرامية بالنسبة للمسرحية، وما تقتله السردية بالنسبة للأجناس الأدبية السردية المختلفة. إذا كانت تلك الأنواع الكلاسيكية قد صُنفت منذ أرسطو حسب المحاكاة، فإن النصية تقوم أساساً على التطويع بالمحاكاة، وتقويض تثقيب العالم أو مشابهته إيقونياً.

إننا نعرف اليوم أن ما نسميه أعلاه بالغنائية والملمحية والدرامية والنصية هو خصائص لغوية أو أسلوبية، لا تتجلى إلا من خلال اللغة وبواسطتها. من هنا لا بد من فتح حوار منتج يزوِّج ما بين نظرية الأجناس الأدبية الحديثة وبين الشعرية الألسنية باتجاهات ما بعد البنيوية العاملة فيها. إن استيعاب نظرية الأجناس لتلك الشعرية لما يزل محدوداً بالقدر نفسه الذي لما يزل فيه محدوداً استيعاب الشعرية الألسنية لنظرية الأجناس. فـ «علم السرد» يطرح السردى عموماً ليس عبر خصوصية علاقته بالأجناس

الأدبية السردية، بل إطلاقاً. إننا نعرف، مثلاً، بواسطة الشكلائية الروسية نفسها أن القصة القصيرة والرواية هما مثلاً جنسان سرديان إلا أنهما متناقضان (١٠١). فكيف يمكننا التعامل مع السردية على أنها سردية القصة القصيرة وليست سردية الرواية، إذ أننا، وحتى الآن، نتعامل مع السردية بغض النظر عن ذلك أي بغض النظر عن تحققها في أجناس سردية مميزة ومختلفة، أو أننا نسكت عن مسألة الجنس.

يساعد مثل هذا الزواج، الممكن، أو المقترح، على توصيف «النص» كجنس أدبي محتمل يقوم على «النصية». إن «النصية» مثلها في ذلك مثل الغنائية والدرامية والملمحية يمكنها في نواتها الأساسية الصفرى: الجملة الإشارية الحرة أن توجد في أجناس أدبية شتى، من دون أن يعني ذلك أن جنساً من هذه الأجناس قد أصبح «نصاً» بالمفهوم ما بعد الحداثي له، أو بالمفهوم الحداثي الجديد، غير أن «النص» كجنس أدبي يُقدّم أعلى انتاج منظومي لـ «النصية». ومن هنا نخصصه باسم «النص». النصية، هنا، موقف من العالم لا يقوم على المحاكاة بل ينقض هذه المحاكاة. ومن هنا فإن منظومتها اللغوية هي المنظومة الإشارية الحرة واللعب الحر للدوال الذي يربط أي معنى. فيمكننا القول إن النص الذي تشكل «النصية» نسيجه اللغوي قابل لتوصيف حدوده بشكل مجانس له، فمن أبرز هذه الحدود: «الاستقلالية» بمعنى رفض التمرکز حول «كلام مفيد» أو «عبارة تقول شيئاً ما عن شيء ما» مثلما هو الأمر في حكمة أرسطو، وكلام موجز تقوم الاستقلالية على نفي غائية المعنى المحدد، فلا تقدم معنى أو أنها بالأحرى تقدم تناثرات المعنى وتشظياته. ويرتبط بـ «الاستقلالية» ما يمكن تسميته بـ «الكلية» أو «الشمولية» بلغة وارين وويليك. وتقوم الكلية هنا على المزج بين الأجناس والتهجين بينها أو تجاوزها. أما السمة الثالثة فهي «إلغاء المنظور أو حذف البعد الثالث» وهو ما يمثل نتاجاً لفعالية الجملة الإشارية الحرة التي تنقض التمييز ما بين الذات والموضوع أو ما بين النص وبين ما يحيل إليه، في حين أن السمة الرابعة يمكن أن تكون «البدائية» التي هي نتيجة مكملة لحذف البعد الثالث (١٠٢).

إن حدود «النص» كجنس أدبي محتمل ومعقد يقوم على النصية هي، إذن، في اقتراح أولي - الاستقلالية والكلية وإلغاء المنظور والبدائية. ليست هذه الحدود «نهائية» ولا أوامر «دستورية» أو «مؤسسية» توصي باتباعها، إذ أن استكشاف خرق الجنس لحدوده وتوصيف نتائج هذا الخرق هو من صلب منطلقات النظرية الحديثة للأجناس الأدبية. ولن تتضح انتاجية هذا المنطلق إلا في الزواج المقترح ما بين نظرية الأجناس والشعرية الألمانية. فالأجناس الأدبية الحديثة التي يمكننا حتى اليوم تنظيمها تحت أسماء مثل «القصيدة» أو «الرواية» أو «القصة القصيرة» أو «المسرحية»... الخ تخترق الحدود الكلاسيكية المتعارف عليها. ففي منظور تطورات الشعر العربي الحديث يمكننا مثلاً أن نلمس بسهولة أن مفهوم «القصيدة» الحديث بوصفه مفهوماً تنظيمياً هندسياً أو خطياً قد قوض الكثير من سماته وانفتح على تلك السمات الأربع لـ «النص» بل وتشربها بشكل منظومي، وغداً من خلالها نصاً غير مقروء أو نصاً مفتوحاً. بمعنى آخر إن القصيدة قد أصبحت دون شكل نهائي يحدها، فشكلها الخطي نفسه أقرب ما يكون إلى الشكل المفتوح، إن لم يكن أحياناً هذا الشكل



نفسه.

ينتج عن ذلك كله أن سمات «النص» بُعِثَها الذي نقترحه كجنس أدبي محدد موجودة بشكل متفرق أو مكثف، وبهذه الدرجة أو تلك في أجناس الأدب العربي الحديث. كما باتت «النصية» بوصفها نوعاً حسب تصنيفنا الإجرائي تخترق النسيج اللغوي لكل هذه الأجناس. وجديد ما بعد الحداثة هنا هو بهذا المعنى ليس هذه السمات «النصية» بقدر ما هو مفهوم «النص» وهو ما يتيح لنا أن نضع «النصية» ومفهوم «النص» في سياق حادثة عليا أو حادثة جديدة.

\*\*\*

أثبتت التفكيكية خصوصاً، وما بعد البنيوية عموماً، بوصفها العصب الأساسي لنظرية ما بعد الحداثة، فعالية إجرائية منتجة في حقل فهم النظرية الأدبية الحديثة للنص كشكل مفتوح لا يعترف بحدود نهائية أو مغلقة أو غائية للمعنى. تسوّي التفكيكية الفرق النوعي ما بين الفلسفة والأدب (١٠٣)، وترى أن الفلسفة والقانون والنظرية السياسية تعمل من خلال الإستعارة مثل القصيدة تماماً. فهي تخيلة مثلها، ويجب معالجتها حسب القواعد الخاصة للتحليل النقدي اللغوي فقط (١٠٤). غير أن التفكيكية في فهم دريدا لها تعضن تحولاً عاماً في كل شيء، في المدارس والعائلة والدولة والمدينة. فعلى التفكيك أن يتغلغل في كل مكان من دون أن يصبح منهجاً أو مدرسة على حد تعبير دريدا (١٠٥). من هنا يتعدى التفكيك بالنسبة لدريدا، تطوير تقنيات جديدة في القراءة إلى ممارسة سياسية في جوهرها، تعري المنطق الذي يصون قوة نظام فكري وسوسولوجي من البنى السياسية والمؤسسات الاجتماعية، وتفسخ مركزيات حقبة التاريخية الميتافيزيقية أو الحداثية التي تتكشف في مآلها في مركزية عرقية، مكنت الذات الغربية من أن تستقر في تصورهما لما هي عليه (١٠٦).

تصطدم هذه الراديكالية بعقبة أساسية وهي أيلولة التفكيكية في أمريكا إلى «مذهب جامعي تماماً» (١٠٧) على حد تعبير أدوار سعيد. ويعمل هذا المذهب، كما لاحظ دريدا نفسه، على المحافظة على «انغلاق مؤسساتي» يخدم المصالح السياسية والاقتصادية المهيمنة في المجتمع الأمريكي، مع أن المتشككين الأمريكيين بالتفكيكية هم الأكثر أمانة لروح دريدا التي تنفي أية مذهب أو تدرس (١٠٨). ويندرج ذلك في سياق أعم هو سياق تحول ما بعد الحداثة إلى منطق داخلي للمجتمع ما بعد الصناعي أو الاستهلاكي يعزز آليات هذا المجتمع أكثر مما يتحداها (١٠٩). تفقد الراديكالية التفكيكية هنا، وما بعد الحداثية عموماً، بلغة تيري إيغلتن نوعاً من راديكالية عبثية، فالراديكالية حين تكون نتاجاً عابراً للدلال لن تؤخذ على أنها «حقيقية» أو «جديدة» بأي معنى من المعاني؛ ومن هنا، وما عدا ذلك، فإن تلك الراديكالية «محافظة تماماً في كل الأوجه الأخرى» (١١٠).

يبدو أن التفكيكية خصوصاً، وما بعد البنيوية عموماً، تحمل في داخلها نفسها احتمالات تحولها إلى أدلوجة مذهبية تعزز منطق السيطرة وآلياته. فهي ليست مجرد نموذج إجرائي تكون فيه نوعاً ما يمكننا تسميته بعلم تشريح للمنظريات أو النصوص أو المؤسسات التاريخية، بل تطمح إلى إجراء تحول في المجتمع والدولة والمدرسة والعائلة والمدينة مدعية، في الوقت ذاته، أنها ترفض أن تصبح «منهجاً» أو «مدرسة» على حد تعبير دريدا نفسه. وتغدو نفسها قابلة للتفكيك بوصفها قد تحولت لدى غدد

كبير من ممارستها إلى أدلوجة، أي إلى مذهب منحل في معرفة إيديولوجية وثوقية مسبقة، راديكالية شكلاً ومحافظة فعلاً، تقوض الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة، في الوقت الذي تعزز فيه آليات السيطرة في المجتمع ما بعد الصناعي أو المجتمع الرأسمالي متعدد القوميات حسب جيمسون. هل يمكن اعتبار نظرية ما بعد الحداثة، في جوانبها المذهبية التي تتخطى حدود الجوانب الإجرائية، على أنها أدلوجة خراب المعنى وتفسخه إطلاقاً، أم على أنها أدلوجة خراب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة وتفسخه وتشتت مفاهيمه العقلانية والليبرالية والامتانية والقومية والتقدمية؟ إنها في تحولها إلى نظرية، أو منهج أو مدرسة، أو أدلوجة تؤول ضرورة إلى نوع من غائية ميتافيزيقية معكوسة، تدعي تشتت الميتافيزيقا. إذا كانت الميتافيزيقا، في معنى أساسي من معانيها، هي البحث عن حقيقة نهائية فإن تحول ما بعد الحداثة إلى نظرية يضعها في شبك هذه الميتافيزيقا نفسها بشكل معكوس. إنها شبك «حقيقة» خراب المعنى وتشتته، التي ليست في واقع الأمر سوى «حقيقة» تخريب معنى الحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة وتشتت مفاهيمها، لصالح تعزيز آليات السيطرة في مجتمع ما بعد الحداثة.

إن وضع هذا المجتمع هو وضع رأسمالية متعددة القوميات أو عابرة لها (أطروحة جيمسون) لا تزال شكل الدولة - الأمة، لكنها تغير جنساً من طبيعته ووظائفه وطواقم صنع القرار فيه (أطروحة ليوتار) وتعمل في تحطيم الروابط ما بين الدولة والأمة وتزق الأمة كما تكونت تاريخياً (أطروحة بولاتنزا). وبكلام آخر إنه وضع مجتمع العولة (أطروحة دومينيك) حيث يتم التاريخ نهايته واكتماله (أطروحة جهلن، الذي كان أول من استخدم نهاية التاريخ في الفرنسية وأطروحة فوكو ياما من موقع ما بعد حداثي). تغدو نظرية ما بعد الحداثة، بوصفها تعزز منطق هذا المجتمع أكثر مما تتحده (أطروحة جيمسون)، وكأنها نظرية العصر الإمبريالي بوصفه عصر «العولة» أو «التدويل» الشامل للعالم، الذي يشكل غط الشركة متعددة الجنسيات أو عابرة القوميات عضلته الأساسية. إننا إذا ما انتقلنا بالامبريالية من النظام الإيديولوجي الذي كانت تحتله إلى النظام العلمي الذي يجب أن يعود لها باعتبارها مفهوماً (١١١)، فإنها لن تكون سوى منظومة التبعية المتدرجة المراتب التي يحكمها غط خاص من أنماط السيطرة، هو غط «إمبريالية عليا» أو غط «طبقة دولية مسيطرة» بتعبير ديتز سنجهاز. وليست هذه «الإمبريالية العليا» سوى ما يقصد اليوم بمضمون «العولة» أو «التدويل». والأساسي فيه بالنسبة لنا أنه يؤكّد العالم فيما يشتهه أو يعيد تنضيد مصفوفات تبعياته المتدرجة على أساس جديد، لا ينقسم فيه العالم كوكبياً إلى شمال وجنوب، شمال متدرج بشماليته وجنوب متدرج في جنوبيته على مستوى الدول بل وعلى مستوى التشكيلات الاجتماعية الوطنية نفسها. فتنشأ حيزات «مدولة» أو «معوّلة» أو «ما بعد حداثية» في شتى بقاع العالم حتى في المتأخر منها من دون أن يعني ذلك أن هذه البقاع قد دخلت في مرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن هذه الحيزات نوع من «أسافين» أو «مستوطنات» داخلية لدى الشعوب التي لما تزال تعيش هاجس اللحاق بالحقبة التاريخية الميتافيزيقية للحداثة المتقدمة وفق منظور ما بعد الحداثة لنهاية التاريخ / التنوير / الحداثة / الميتافيزيقا. فهل نظرية ما بعد الحداثة العامة هي نظرية لهذا الوضع ما بعد الحداثي الجديد

الذي يوحد فيما يشمت، ويقوض التاربخانية الميتافيزيقية فيما ينتج ماورائيات جديدة تعزز سيطرته؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة لعالمنا الذي لا «حداثة» فيه؟ تعالوا نتحاور من جديد...

## حلب

## إشارات

- (١) Jürgen Habermas, Le discours philosophique de la modernité, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Ranier Rochlitz, Editions Gallimard, Paris, 1988, P:3
- (٢) حول هذه الأسماء انظر : فريدريك جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، ترجمة فاضل جتكر، قضايا وشهادات، عدد ٣، شتاء ١٩٩١، ص ٣٦٧، قارن مع : أنطون مقدسي حول الحداثة والتحديث (حراس سعدالله ونوس) المصدر السابق، ص ١٥ - ١٦ مع : آلان تورين، المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة موريس جلال، دمشق ١٩٨٣، ويستخدم تورين كعنوان لكتابه والمجتمع ما بعد الصناعي، إلا في المقن يوصفه بـ «المجتمع المبرمج» ويحدد الاختلافات الأساسية بينه وبين المجتمع الصناعي، ص ٥ - ٣٩ قارن مع : ألفين توفلر، خرائط المستقبل، ترجمة أسعد صقر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧ حيث يسميه بمجتمع المرحلة الثالثة تمييزاً عن المرحلتين الزراعية والصناعية، ص ٢٥ - ٢٨. أما جان فرانسوا ليوتارد فيسميه بـ «المجتمع المعلوماتي» تارة وبـ «المجتمع ما بعد الصناعي» تارة أخرى وبـ «مجتمع ما بعد الحداثة» تارة ثالثة. انظر جان - فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٤، ص ٢٧، ويستخدم في هذه الصفحات المصطلحات الثلاثة ككئال على مدلول واحد.
- (٣) Jean - Marie Domenach, Approches de la modernité, Ecole polytechnique, Ellipse, Edition Marketingue, Paris, 1986, P:9
- (٤) نيكوس بولا نتزاس، الطبقات الاجتماعية في النظام الرأسمالي اليوم، ترجمة أحسان الحصني، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣، ص ١٠٧ - ١١٠.
- (٥) ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧.
- (٦) قارن مع د. محمد السيد سعيد، الشركات عابرة القومية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦، ص ٧٧.
- (٧) د. سعيد، المصدر ذاته، ص ٤١.
- (٨) د. خلدون حسن النقيب، الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، أيار ١٩٩١، ص ٢٨٦.
- (٩) من حوار مع بورديو، أجراء هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٧، ص ٧٤.
- (١٠) فريدريك جيمسون، من تصديره لـ «الوضع ما بعد الحداثي» لليوتار، مصدر سبق ذكره، ص ١٥.
- (١١) أنطون مقدسي، مقاربات من الحداثة (حراس هاد يازجي)، مجلة مواقف، عدد ٣٥، ربيع ١٩٧٩، ص ٢٥-٢٦.
- (١٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧٢.

(١٣) للتفصيل في ذلك انظر كتاب : مارشال بيرمان، حادثة التخلف : تجربة الحداثة، ترجمة فاضل جتكر، مؤسسة عيبال، قبرص، ط١. ١٩٩٣، ص ٨٣-١٠٩ بشكل خاص.

Domenach, *Approches de la modernité*, Ibid, P.15-16 (١٤)

Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Ibid, P.6 (١٥)

Domenach, Ibid, P.26 (١٦)

(١٧) جان بودريار، الحداثة، من الموسوعة الشيوعية، ترجمة محمد سبيلا، مجلة الفكر العربي، عدد ٩٧. أعاد نشره كتاب قضايا وشهادات، عدد ٣، مصدر سبق ذكره، ص ٣٨٧.

Habermas, Ibid, P. 118- 119 (١٨)

(١٩) سمير الحاج شاهين، لحظة الألفية : دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٦٥.

Habermas, Ibid, P. 105 (٢٠)

(٢١) عبد الرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٣٩، ص ٢٠٤-٢٠٦.

(٢٢) أويغن فنك، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بلنيري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٤، ص ٥.

(٢٣) فنك، المصدر ذاته، ص ١٦٩ و ٧٧٠ و ٧٧٤.

Gianni Vattimo, *La fin de la modernité, Nichilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, (٢٤)

traduit de l'italien par Charles Alunni, Editions du Seuil, Paris 1987, P.7

نعمت ترجمة مصطلح *Verwindung* بالتصيير بناء على اقتراح الدكتور طيب تيزيني في حوار مع الباحث تم في ٢٢/٢٤/١٩٩٧.

Vattimo, Ibid, P. 170 - 171 (٢٥)

(٢٦) فنك، فلسفة نيتشه، مصدر سبق ذكره، ص ١٨٣.

Habermas, Ibid, p. 223 (٢٧)

(٢٨) جون ماركروي، الوجودية، ترجمة د. إمام عبدالفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٥٨، ت ١٩٨٧، ص ٣٦٠.

Vattimo, Ibid p. 169 : Habermas, Ibid p. 169 (٢٩)

(يغل هابرماس مؤلفاً معضداً لما بعد الحداثة بقلد ما يغل فايتمو متظراً لها)

(٣٠) جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك (مقابلة كالم جهاد)، الكرمل، العدد ١٧. ١٩٨٥، ص ٥٧.

Vattimo, Ibid, p. 184 (٣١)

(٣٢) [م. بوشتسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة د. عزت القرني، سلسلة عالم المعرفة ١٦٥، أيلول، ١٩٩٢، ص ٣٢٥-

٣٢٦ من المعتاد اليوم أن ينظر إلى «الأنطولوجيا»، على أنها تحليل لبنية الموجود، وبالتالي تحليل ماهيته على حين أن

المتافيزيقا تقدم قضايا وجودية أي تتصل بكونية الموجود.

(٣٣) قارن مع : عبد الله المروي، مفهوم التاريخ، ج ٢ : المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، ط١، النار البيضاء - بيروت، ص ٣٧٤، ١٩٩٢.

- (٣٤) جاك دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص ٦٠.
- (٣٥) قارن مع هابرماس (حوار) ترجمة ومراجعة، الفكر العربي المعاصر، عدد ٧٠-٧١ نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٢٥.
- (٣٦) ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص ٧٣.
- (٣٧) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٢٤.
- (٣٨) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٥٦.
- (٣٩) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٥٥. قارن مع مقدمة جيمسون في المصدر ذاته، ص ٩-١٠.
- (٤٠) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٧٧.
- (٤١) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٧٣.
- (٤٢) ليوتار، المصدر ذاته، ص ٧٥.
- (٤٣) قارن مع توماس كوين، بنية الفوارات العلمية، ترجمة شوقي جلال، عالم المعرفة عدد ١٦٨، كانون الأول ١٩٩٢، الكويت، ص ٢٤٥ - ٢٤٩. قارن مع استناد ليوتار إليه في المصدر ذاته، ص ٧٥.
- (٤٤) قارن مع كارل بوبر، بؤس الأيديولوجيا، نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي، ترجمة عبد الحميد صبره، دار الساقي، لندن، ط ١. ١٩٩٢، ص ٨٠-٨٦.
- (٤٥) قارن مع ليوتار، المصدر ذاته، ص ٢٥ و ص ٧٨-٧٩.
- (٤٦) Habermas, Ibid, la préface
- (٤٧) من مقدمة بورشنيوم وروشليتز اللذين ترجما «الخطاب الفلسفي للحدثة» إلى الفرنسية، ص II و III.
- (٤٨) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص ١٢٥.
- (٤٩) بورشنيوم وروشليتز، مصدر سبق ذكره، ص ٧.
- (٥٠) انظر ليوتار في الوضع ما بعد الحداثي، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٧.
- (٥١) Habermas, le discours philosophique... Ibid, p. 4-5
- (٥٢) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص ١٢٣-١٢٤.
- (٥٣) ليوتار، الإجابة عن سؤال ما هي ما بعد الحداثة؟ في كتاب «الوضع ما بعد الحداثي»، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٢.
- (٥٤) دريدا، الاستنطاق والتفكيك (حوار) مصدر سبق ذكره، ص ٥٧.
- (٥٥) قارن مع كريستوفر نورس، التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة وعد عبد الجليل جرادة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢، ص ٧٦.
- (٥٦) Habermas, Ibid, p. 191
- (٥٧) دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص ٥٧.
- (٥٨) مادة التقويمية في كتاب د. ميجان الرويلي ود. سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، الرماض، ١٩٩٥، ص ٥٠-٥١.
- (٥٩) عبدالله إبراهيم وسعيد الفاقي وعواد علي، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، حزيران ١٩٩٠، ص ١٢٤.
- (٦٠) المصدر ذاته، ص ١٢٥. قارن مع الرويلي / البازغي، مصدر سبق ذكره ص ٥١، ومع هابرماس، الخطاب الفلسفي للحدثة (بالفرنسية)، مصدر سبق ذكره، ص ٢٠٩.
- (٦١) الرويلي والبازغي، مصدر سبق ذكره، ص ٥٠.

- (٦٢) هابرماس، المصدر السابق، ص ٢٢١، قارن مع تيري إيجلتون، نظرية الأدب، ترجمة ناتر ديب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص ٢٢٥، ومع مقدمة كاظم جهاد للاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص ٥٥.
- (٦٣) دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره، ص ٦١.
- (٦٤) بوشنسكي، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧٧.
- (٦٥) هابرماس (مقابلة) مصدر سبق ذكره، ص ١٢٤.
- (٦٦) قارن مع نورس، مصدر سبق ذكره، ص ٢٥-٢٦.
- (٦٧) بول دي مان، مقابلة ستيفانو روسو، أوردتها «النقد والمجتمع» (حوارات)، ترجمة ومحري فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ٥٢.
- (٦٨) دريدا، مقابلة في «النقد والمجتمع»، المصدر ذاته، ص ٨٨-٨٩.
- (٦٩) Habermas, le discours... Ibid, p. 222
- (٧٠) مصدر سبق ذكره.
- (٧١) ادوارد سعيد (حوار امري سالو سينزكي) في النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص ١٦١-١٦٢.
- (٧٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٨ قارن مع مادة : ما بعد الحداثة وما بعد الحداثيّة في : دليل الناقد الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٢-١٠٣.
- (٧٣) Vattimo, la fin de la modernité, Ibid, p. 55-68
- ويحصل هذا الفصل عنوان : «موت الفن وانحطاطه».
- (٧٤) مالكوم برادري، الحداثة (١)، ترجمة مزيد فوزي حسن، ط ٢، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٥، ص ٣٩.
- (٧٥) إن معظم الذين يتطرقون إلى أدب ما بعد الحداثة أو يشيرون إليه يترجمون على كتاب إيهاب حسن مثل: براديري، بيرمان، ليونار، جيمسون، فايتمو.
- (٧٦) إيهاب حسن، تقطيع أوصال أورفيوس: قيثارة بلا أوتار: أدب ما بعد الحداثة، ترجمة نصره خليفة، مجلة «كتابات معاصرة»، عدد ١٧، المجلد ٥، شباط - آذار ١٩٩٣، ص ٢٧.
- (٧٧) إيهاب حسن، المصدر ذاته، ص ١٥.
- (٧٨) إيهاب حسن، المصدر ذاته، ص ١٨ قارن مع د. أحمد الميمني: الملاذ أو عزلة النص / هرطقة التنظير: الصمت والحداثة الأخرى، كتابات معاصرة ١٨، أيار - حزيران ١٩٩٣، ص ١٠-١٦ وقارن مع د. سامي أدهم: ما بعد الحداثة: ما بعد التفكيك: الراحل، المصدر السابق، ص ١٧-٣٠.
- (٧٩) تيري إيجلتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٩. قارن مع فايتمو (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص ٦٠ ومع دومينيك (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص ١٣٥.
- (٨٠) جورج لوكاش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العموي، دار المعارف بمصر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٩٨.
- (٨١) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٨٧. قارن مع براديري، الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦، بل إن ما يصنفه إيهاب حسن تحت اسم ما بعد الحداثة في: تقطيع أوصال أورفيوس، مصدر سبق ذكره، ص ١٧ بشأن كيج هو نفسه ما يصنفه بيرمان في: حداثة التخلّف، مصدر سبق ذكره، ص ٢٢. بل يرى بيرمان أن ما بعد الحداثة يقع في إطار صيرورة الحداثة نفسها ويرد على ما يسميه بإدعاءاتها.

- (٨٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره ص ٢٨٧.
- (٨٣) أورده براديري، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧.
- (٨٤) مادة : ما بعد الحداثيّة وما بعد الحداثة في : دليل الناقد الأدبي، مصدر سبق ذكره، ص ١٠٨-١٠٧.
- (٨٥) إيفلغتون، مصدر سبق ذكره، ص ٢٧٧ قارن مع جيمسون، المصدر السابق، ص ٣٣٦.
- (٨٦) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منظر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٤، ص ٢٣.
- (٨٧) بارت، المصدر ذاته، ص ٢١.
- (٨٨) بارت، المصدر ذاته، ص ٢٥.
- (٨٩) حول الجديد في نظريات التلقي أنظر : نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات (ملتنلي)، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب بالرباط، ١٩٩٣ وحول نظرية الاستقبال التي يعتبرها إيفلغتون في نظرية الأدب تطويراً لـ «هيرميوتيقية» غادامير، انظر روبرت سيماء هول، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، ترجمة وعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٧.
- (٩٠) Vattimo, la fin de la modernité, Ibid, p. 117-132
- (٩١) قارن مع إيفلغتون، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٨٥.
- (٩٢) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧٦-٣٨٢.
- (٩٣) جيمسون، المصدر ذاته، ص ٣٨٥.
- (٩٤) نحمد هنا مصطلح د. عبد الله الغلامي في : الخطيئة والتكفير : من البيرية إلى التشريعية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط ١. ١٩٨٥.
- (٩٥) حول تفصيل الفروقات بين الرؤية والرقابة انظر : محمد جمال هاروت، الحداثة الأولى، اتحاد أدباء وكتاب الإمارات، الشارقة، ص ٢١٨-٢٢٤.
- (٩٦) ناقشنا بشكل تحليلي مطوّل الفروقات بين الحديث والحداثيّ تحت اسم الحداثة والحداثيّة في : تجربة الحداثة ومفهومها في مجلة شعر، قضايا وشهادات، عدد ٢، صيف ١٩٩٠، ص ٢٦١ - ٢٦٨.
- (٩٧) حول مفهوم الرمز الديناميكي، أنظر:
- Henri lemaître, La poésie depuis Baudelaire, Anmand Colin, Paris, 1965, p. 41-48
- (٩٨) بارت، نقد وحقيقة، مصدر سبق ذكره، ص ١٧.
- (٩٩) د. كمال أبو ديب، الحداثة / السلطة / النص، فصل ٣، المجلد الرابع، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٤، ص ٣٦.
- (١٠٠) أروستو وأرين وروينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسان الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٩٥-٢٩٧ و ٣٠٦-٣٠٨.
- (١٠١) B. Bikhnenbaum, sur la théorie de la prose, théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes, traduits par Todorov, Collection "tel quel", seuil, Paris, 1965, p. 202-203
- (١٠٢) قارن مع أنطون مقدسي، مقاربات من الحداثة، مصدر سبق ذكره، ص ١١-٥. ومع ملاحظتنا حول «الشاعرية نظرية عامة للأدب أم نظرية محدّدة للنص» تعقيب على بحث : النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات العلقى كما يطرّحها كتاب «الخطيئة والتكفير» للدكتور عبدالله الغلامي، ندوة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤.
- ونقل الشاعرية التي هي هنا تحويل للشعرية الأطروحة الأساسية للغلامي في محاولته صياغة تصوّر نظري خاص.

- (١٠٣) هذا هو أحد العناوين الأساسية التي يعالجها هابرماس في نقده لجاك دريدا، قارن بهابرماس، الخطاب الفلسفي للحدث (بالفرنسية) مصدر سبق ذكره، ص ٢١٩-٢٤٨.
- (١٠٤) بول دي مان، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص ٥٨ قارن مع إيفلتن، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٨.
- (١٠٥) جاك دريدا، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص ٧٣.
- (١٠٦) إيفلتن، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٥٢. قارن مع دريدا، الاستنطاق والتفكيك، مصدر سبق ذكره ص ٥٥.
- (١٠٧) إدوارد سعيد، النقد والمجتمع، مصدر سبق ذكره، ص ١٦٢.
- (١٠٨) إيفلتن، نظرية الأدب، مصدر سبق ذكره، ص ٢٥٢-٢٥٣.
- (١٠٩) جيمسون، ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي، مصدر سبق ذكره، ص ٣٨٥.
- (١١٠) إيفلتن، مصدر سبق ذكره، ص ٢٤٧.
- (١١١) ديتير ستجهاز، الامبريالية وإعادة الإنتاج التابع (مجموعة من الاقتصاديين)، ترجمة ميشيل كيلو، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦، ص ٥ قارن مع كريستيان بالوا، الامبريالية وأسلوب التجميع الدولي لرأس المال، محاولة للندو من الامبريالية الجديدة، بحث في: السلطة والأساطير والأيديولوجيات، ترجمة كمال خوري، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠، ص ٣٢١.



## من نقد الحداثة إلى ما بعد الحداثة

كاظم جهاد

طرح الفيلسوف الفرنسي جان - فرانسوا ليوتار أساسيّ تفكيره في «ما بعد الحداثة» (وما يدعوه أيضاً بـ «ما بعد الحديث» Le postmoderne رافعاً الصفة، ضمن إجراء مألوف، إلى مصاف الاسم)، طرحه في كتابه الموجز والكثيف «الوضعيّة ما بعد الحداثة» (١٩٧٩). يقرّ ليوتار، في إسناداته المتضخّمة في حواشيه البالغ عددها ٢٣١ في كتاب لا يضم سوى ١٠٨ صفحات، باستعارته مفهومات هذ الكتاب ومقولاته الأساسية من مفكرين سابقين أو معاصرين، وبخاصّة مقولة «الألعاب (أو التداولات) اللغوّة» التي يستثمرها ليوتار في إثر فتغشتاين، ومفهوم «ما بعد الحديث» بالذات الذي يستعيره من المفكر الأميركيّ مصريّ الأصل إيهاب حسن. كما تجد في الكتاب أثراً لتفكير لومان ومولر في «التبرير بالقوّة» (استمداد نظام رأس المال تبريره من مجموعه وخده، من دون انهماك لا بالعدالة ولا بالحقيقة) أو حلول «التبرير التكنوقراطيّ» محلّ «التبرير القضائيّ-العقلانيّ». وتجيد استعادة للفكر النقديّ لمدسة فرانكفورت ومناقشة لأفكار يورغن هابرماس (آخر ممثلي هذه المدرسة) في الشفافيّة الإجتماعيّة والإجماع والعقل التواصليّ، يلتقي معه ليوتار تارةً ويفارقه طوراً. كما تجد إفادة من التصانيف المعاصرة لأنماط الحكاية، وبخاصّة هذه التي قدّمها جيرار جينيت، إلخ. على أن ليوتار يجمع بين هذه المفهومات والمقولات والمعاينات وتأويلها في تركيبة ناجعة تتلاقى فيها قراءات الفكر المعاصر لعلامات الحقبة وقراءته الشخصيّة لكلّ من العلامات والقراءات. وهذا كلّهُ إنّما ينسجم وطبيعة الكتاب كتقرير علميّ عن المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوراً، كتبه، كما يشير إليه في فاتحة الكتاب، بطلب من رئيس مجلس الجامعات التابع لحكومة «الكيبك» (كندا الناطقة بالفرنسيّة) لإيضاح الشرط ما بعد الحديث أو الوضعيّة ما بعد الحداثة.

أنبئت أنّ كتاب «الوضعيّة ما بعد الحداثة» قد لقيّ طريقه إلى الترجمة للعربيّة (في مصر)، وبالتالي فهو في متناول القراء. وإلى هذا، فمن المتوقع أن يتناولوه بالعرض والتحليل، وربما بالنقد أيضاً، انطلاقاً من هذه الترجمة العربيّة أو من صيغته الأصليّة، غير واحد من الزملاء المساهمين في هذا الملفّ النقديّ. بيد أنّ هذا لم ينعني، وبالذات لضرورة منهجيّة قلميها طبيعة هذا العرض (التفرّع

من هذا الكتاب إلى كتابات ليوتار الأخرى، وكتابات فلاسفة آخرين) من أن أبداً بنوع من الخلاصة لهذا الكتاب. خلاصة ستجد غيرها في وجازتها، أحاول فيها القبض على أطروحاته الأساسية بعد هذا، وبلاستناد إليه، سأعرض، كما أسلفت في القول، مفهوم «ما بعد الحداثة» أو تصوّرها كما يتجذّر في مجمل العمل الفلسفيّ لجان-فرانسوا ليوتار من جهة، والمهندات له في سائر أعمال فلاسفة جيله نفسه (وبخاصة أعمال دولوز وكولوموسكي) من جهة ثانية. كما سأحاول «إغناء» عرض الشقّ الأول بإشارات إلى ما كتبه ليوتار في نصوص أخرى قد لا يعرفها القارئ العربي، بعدّ، عن الشاكلة التي بها يستقرىء المفكر سريان «ما بعد الحديث» في مجالتي الفن والكتابة. وفي خاتمة المطاف، سأنوّه ببعض الاعتراضات (وبعضها على درجة من الخطورة كبيرة) التي لقيها هذا التفكير، متقدماً أنا نفسي باعتراض أو اثنين.

### في «الوضعية ما بعد الحديثة»:

١. في المعلوماتية: ينطلق المفكر في هذا الكتاب من فرضية مفادها أنّ منزلة المعرفة أو المكانة المتاحة لها «تتغير» مع دخول المجتمعات في العصر المدعوّ بما بعد الصناعي والثقافات في العصر المدعوّ بما بعد الحديث» (ص ١١). هذا سياق بدأ في نهاية العقد الخمسيني من هذا القرن، على الأقل. إلى هذا، يلاحظ المؤلف أنّه منذ أربعين سنة والعلوم والتقنيات المدعوة بالمتقدمة تتمحور حول اللغة والتبادلات اللغوية. فترى إلى الغلبة وهي تتعقد فيها للأبحاث المتعلقة بالأصوات اللغوية والنظريات اللسانية ومشاكل التواصل والترجمة، مكتوبة كانت أو فورية، ومدى انسجام الآلة واللغة، هذا كله الذي يتساق مع الانتشار الطاغي للمعلوماتية والإستخدام الواسع للمحاسيب أو الكمبيوترات أو أجهزة الكتابة بالآلكترون بهامّة. وهذا الإنتشار، الذي يلقي تشجيعه من المؤسسة، ومن رأس المال بهامّة، لبواحت سنشير إليها في ما يأتي، لا يعدم أن يهدل بصورة جذريّة شروط فهم المعلومات والمعارف وتخزينها واستثمارها وإيصالها. بل إنّهُ ليعتدل «منزلة» المعرفة أو نوعيتها بالذات، فارضاً «منطقاً» للمعرفة جديداً. فمن جهة، تكون مؤسسات البحث والأفراد أكثر فأكثر انهماكاً بإمكانية «الترجمة» (بالمعنى الواسع للكلمة) بين اللغة والآلة. فتحتد الآلة المعلوماتية ما يدخل ضمن «المعرفة» في صورتها الجديدة وما لا يدخل، والأخير يجد، بالطبع، نفسه منلوراً للإهمال أو النسيان. ومع انتشار المعلوماتية هذا يكثر عدد «العارفين». على أنهم، وبحسب مفردة فرنسيّة أخرى يستثمرها ليوتار إلى جانب الكلمة المتداولة، عارفون بمعنى «مطلعين» sachants لا عارفين بمعنى «علماء» savants. المعرفة هنا متاحة لمن يقدر أن يهب نفسه ترف التواصل المعلوماتية، حيثما كانت في الماضي ثمرة اختبار تلقينيّ وتحصيل مثابر واجتهاد قد يكون خلافاً بقدر يكثر أو يقل. وحيثما كان العلم أو المتراكم المعرفي خاضعاً لسؤال العادل والحقيقي أو معنياً به على الأقل، فهو لا يخضع اليوم إلا لعيار الصائب والناجع. ما فضيلته إلا «فضيلة» أدائيّة، إغجازيّة، فهو ينال قيمته بقدر ما يثبت نجوعه ومردوديته. هو ما يدعو ليوتار به «تبضيع المعرفة»، أي إحالتها إلى بضاعة أو سلعة (مركنتيلية) من شأنها، مع ولادة الشركات متعلكة الجنسيات وانتشارها، أن تفلت جثى من

سيطرة الدول- الأمم، علماً بأن الأخيرة لا تعلم هي الأخرى أن تجد نفسها مجروفة في نوع من التسابق المعلوماتي يسّس حتى القرارات العسكرية والسياسية، بل هي خصوصاً. فمثلما تسابقت بالأمس على اقتسام الأراضي (أراضي الغير)، فلا تعلم (بل هذا ما هو حاصل تماماً) أن تناري للسيطرة على المعلومات محتوى وقنوات. ومنذ سنوات عديدة بدأت المعلومات وأجهزتها تتعرض بالفعل لنشاطات «قرصنة» معلوماتية وتحسس أو تسلل الإلكتروني وتلوث جرثومي وما إليه (ويمكن في هذا المضمار تصوّر مدى التعاون المعلوماتي الممكن أيضاً، بدءاً بالحواسيب البسيطة وانتهاءً بالأقمار الصناعية، في لحظات الإستنفار الجماعي الكبرى، كما حدث في «حرب الخليج»). هذا كله مما يعدل من ثنائيات المعرفة أو أزواجها، فلم تعد الأخيرة تنوّع على معرفة/ جهل، بل على معارف للدفع أو التسيّد/ معارف للاستثمار، كما في مجال العملة والسيولات النقدية تماماً. ويرى ليوتار أن من المحكن من هذه الناحية تصوّر تيارين للسيولة المعلوماتية يمران في القنوات ذاتها في اتجاهين متعاكسين، أحدهما مرصود لأصحاب القرار والآخر للمحكوم عليهم بتسديد دينهم الأثلي بإزاء الأصرة الاجتماعية. ويمكن تصوّر تيار للشعوب أو الهيئات المفرضة ما يطيب لها إقراره أو تسليمه من المعلومات، وآخر للشعوب المختزلة إلى مصاف مستهلك للمعلومات، سلبي. (في موضع آخر، يشير ليوتار إلى أن المسافة في التراكم التكنولوجي والمعلوماتي بين الغرب والشعوب الأخرى باتت أو تكاد تصبح، معتبرة على الإختراق).

٢- في الشرعية: إلى هذا الإنتشار الطائفي للمعلوماتية وما تفرضه من تغييرات حاسمة على طبيعة «المعرفة» ومنزلتها، يلاحظ المفكر تغييراً مماثلاً، ويقدر من الخطورة متعاطف، يسّس بُعد التبرير أو الشرعية المرافق للمعرفة. قبلًا كانت العلوم منذ نشأتها بحاجة إلى هيئة تبرّر وتشرّع، وهذه الهيئة كانت تتمثل في الفلسفة. التبرير، أو الشرعية، هو السياق الذي يغوّل لشارح (أو مشرّع) أن يصوغ قانوناً، وللعالم أن يطرح مقولة علمية ويفلح في فرضها كذلك، أي كمقولة علمية. ويسارع ليوتار إلى تبديد كلّ استغراب ممكن من الجمع بين الإثنين (القضاء والعلم من حيث ارتباطهما بالشرعية) فيذكرنا بأن تبرير العلم ظلّ في المعرفة الغربية (لكن هل الأمر مختلف تماماً في الثقافات الأخرى؟) يبعد، منذ أفلاطون، نفسه مرتبطاً بشكل الإفكاك منه بتبرير المشرّع أو تزكيته. كتب ليوتار: «دائماً كان ثمة موامة [أو توأمة] بين النوع اللغوي المدعو بالعلم والآخر المدعو بالمثلي - من المثل أو الأخلاق - والسياسي: كلاهما يصدران عن المنظور ذاته أو، إذا شئتم، «الاختيار» ذاته، وهذا الاختيار اسمه الغرب» (ص ٢٠). ويلاحظ اليوم ارتباط العلمي بالسياسي أكثر من أي وقت مضى، فالعلم صار مسألة حكم أو غط حكم (مَن يقرّر ما يشكل معرفة أو علماً، ومن يعرف ما يستحق الترجمة إلى قرار وما لا يستحق؟)، مع هذا الفارق الأساسي: أن التبرير، أو إضفاء الشرعية، ما عاد بهم بالضرورة أصحاب القرار أو الرأسمالية بما هي آلة وغط تفكير وضرورة إنتاجية.

لتدعيم مسألة الشرعية، يستعيد ليوتار ظواهر التداولية اللغوية بشقيها النظريين الأكثر مجموعاً في هذا القرن: «البراغماتية» اللغوية العاملة في إثر الأميركي أوستن وتلميذه سيرل، ونظرية «الألعاب اللغوية» كما وضعها (بالألمانية) فغنشتاين. تنقسم العبارات في «البراغماتية» إلى:

١- عبارة «تقريرية» (يطرح ليوتار مثال: «الجامعة مريضة [أو في حالة يرثى لها]»؛ مقولة تحدد نمط المتحدثين: هما عارفان بوضعية الجامعة، أي «مطلعان»، ويظل في مقدور المتلقي أن يقبل العبارة (أو لا يقبلها)؛ ٢- عبارة «إنجازية» (كما في القول: «الجامعة مفتوحة»، ينطق بها رئيس جامعة لدى افتتاح الموسم الجامعي، فنذكر أنه صاحب سلطة، وأنه يحقق فعلاً - يدفع إلى العمل - في الوقت نفسه الذي يطلق فيه مقولته)؛ وأخيراً ٣- عبارة «إيعازية» (القول، مثلاً: «ينبغي إتاحة جميع السبل للجامعة لتواصل عملها». وهنا تتراوح الدرجات صغلاً أو نزلاً، من عبارة أمرة مع قدر من السلطة يزيد أو يقل، إلى عبارة ناصحة، بل داعية، مع درجة من الإقناع والحفز تكبر أو تصغر). أما «ألعاب اللغة» كما صاغها فتغنشتاين (الذي يتحدث، من ناحيته، عما تحمله العبارات أو تتوزع عليه من «تساؤل» و«وعد» و«وصف أدبي» و«سرد»، إلخ.)، فلعلّ محمولها الفلسفي أخطر ومكنونها التداولي أوفى، يرى هذا العالم والفيلسوف أنّ التداولات أو التبادلات اللغوية إنّ هي إلاّ ألعاب، شبيهة بجولات المصارعة، نضال أو صراع يخوضه المرء يومياً ليفرض «ضربة» معينة أو لينغم مجالاً من الحقل اللغوي والإبصالي. وكلّ فئة من التبادل اللغوي ينبغي أن تخضع لقواعد، تماماً كما في لعبة الشطرنج الممثلة لأسس تحدد ملكية القطع من جهة، وكيفية تحريكها على الرقعة من جهة ثانية. وهذه القواعد تستدعي بدورها ثلاث ملاحظات: ١- تستمد القواعد تبريرها أو شرعيتها لا من ذاتها بل من اصطلاح أو تواضع اجتماعي؛ ٢- بانتفاء القواعد تنتفي اللعبة، وأدنى تعديل يعدل طبيعة اللعب بالذات، وكلّ «ضربة» لا تمثل للقواعد إنما تحكم على نفسها بعدم الانتماء إلى اللعبة المعنية؛ ٣- كلّ عبارة ينطق بها مُحاور إنما هي كمثل «ضربة» أو «نقطة» أو «حركة» في لعبة المحاور هو بالتالي «لأعب».

ساد في العقود الأخيرة تصوّران للمجتمع متضادان. يجد الأول تجسده في تفكير تالكور بارسونز والثاني في الفكر الماركسي. يرى الأول أنّ المجتمع كلّ عضويّ موحد، أو نسق ذاتيّ الانتظام. والثاني يقول، كما هو معروف، بانشطار المجتمع وانقسامه بحقيقة الصراع الطبقي. ويرى ليوتار، مع كثيرين، أنّ كلا المجتمعين انتهيا إلى فشل. المجتمع الليبرالي الأكثر تطوراً، الذي يفترض بالتصور الأول أن ينطبق عليه، انتهى إلى تحويل الصراعات الاجتماعية وحركات المطالبة، حتى، إلى عتلات انضباطية للنسق أو النظام نفسه. أما الماركسية فيرى ليوتار أنها لم تنج من التناقض أو التآكل إلاّ لدى أصحاب «النظرية النقدية»، أي أعلام مدرسة فرانكفورت، وعلى رأسهم أدورنو وهوركهايمر. وذلك لأنهم، إذا كانوا، كما رسيين، يقولون بطبيعة المجتمع المتناقضة أو الصراعية، إنما ظلّوا رافضين جميع المصالحات والتنازلات. ويرى ليوتار أنّ الماركسية قادت في البلدان التي عملت باسمها إلى ظواهر «توتاليتارية» بقيت الصراعات الطبقيّة فيها مرجأة على الدوام، إن لم تقل متنوعة من الوجود (ص ٢٧).

٣ - في انتفاء الشرعية: هذا الإنكفاء رافقه، أو نجم عنه، موت الحكايات الكبرى أو حكايات التحرير، وهي أطروحة ليوتار الأساسية. حكايات تشمل للعناق الإنسانية وانتشار أنوار المعرفة (المثال «التنويري») وتحقق جميع أنماط الحرية، إلخ. للإبانة عن هذا، يتفحص ليوتار، أولاً،

الطبيعة البراغمية لكل من المعرفة الحكائيّة والمعرفة العلميّة. تعمل الحكاية، بين أشياء أخرى، على الإحالة إلى ماضٍ سحيق، وقد المتلقين بمعرفة براغمايّة تقوم عليها الثرى الاجتماعيّة (ما ينبغي أن نقول حتى نُسَمَّع، أن نسمع حتى نتمكّن من الكلام، وأن نفعل حتى نكون جذيرين بتشكيل موضوع حكاية). وإلى ذلك، فعبّرَ وظيفتها الإيقاعيّة وقذفها مستمعها في الماضي السحيق، «تُسقط» الحكاية متلقيها في النسيان أو «تحن» عليه به، وذلك بالتضادّ مع المعرفة الحديثة المتمثلة قاعدتها الذهبيّة، كما يذكر به ليوتار، في: عدم النسيان. وفي هذا كلّ لا تعني الحكاية بتبرير نفسها، بل تستمدّ شرعيّتها من حقيقة تناقلها. أمّا المعرفة العلميّة، فتعمل بمتطلبات شغل التنظير لها كبار مفكرّي الغرب من أرسطو حتى ستيوارت ميل: صياغة الحاجة الإقناعيّة وتقديم البراهين. وعلى حين يدفع عدم فهم المعرفة الحكائيّة للعلم إلى التسامح مع الأخير واعتباره واحداً من فروع الثقافة الحكائيّة، فإنّ المعرفة العلميّة تزدي المقلات الحكائيّة، وتتساوّل عن صلاحيّتها وتحتزلها إلى «خانات» الجهل والتخلّف والبدائيّة. كتب ليوتار بهذا الصدد: «هنا يكمن كلّ تاريخ الإمبرياليّة الثقافيّة منذ تباشير الغرب. ومن المهمّ أن نعرف فعوى ذلك الذي يميّزها عن جميع الامبرياليّات الأخرى: إنّها موجهة بإلزام التبرير» (ص ٤٨).

ويتناول ليوتار بصورة مسهبة «حكايتين» اثنتين ارتبطتا بالتعليم والبحث. الأولى سياسيّة، والثانية فلسفيّة. اتخذت الأولى (العائدة إلى عهد الجمهوريّة الفرنسيّة الثالثة) الإنسانيّة جمعاء بطلاً للحرّة وقالت بحقّ جميع الأفراد والشعوب في التعلم. وذكّرنا المفكر بأننا نقابل الرجوع إلى حكاية الحرّيات كلّما تعهدت الدولة مباشرة بإعداد «الشعب»، عبر تسمية «الأمة»، وشرعت بوضعه على سكة التقادم. أمّا الحكاية الثانية، فقد عرفت، عبر الفلسفة التخمينيّة والفكر المثاليّ الألمانيّين، غوّاً مغايراً. بدأ ذلك مع تأسيس جامعة برلين بين ١٨٠٧ و ١٨١٠. عهد الوزير البروسيّ يومذاك إلى فيخته بوضع مشروع تصوّر للجامعة، وطلب من شلايبر ماخِر أن يتقدّم لملاحظات مضادّة. واختير فيلسوف ثالث هو فيلهيلم فون هيمبولدت مُحكِّماً، فدعّم تصوّر الثاني، «الأكثر ليبراليّة». وفي تقريره الموضوع للمناسبة، تحدّد هيمبولدت سياسة المؤسسة العلميّة كما يراها بـ «البحث عن العلم بحث ذاته». لكنّه يضيف أنّ على الجامعة أن تضع العلم في خدمة «الاعداد الروحيّ والأخلاقيّ للأمة» (يذكره ليوتار، ص ٥٦). وخلافاً لحكاية التبرير الفرنسيّة بعد الثورة، التي كانت تُحلّ «ذات» العلم الفاعلة في الشعب، الذي يجد بدوره تجسّده في الدولة، فإنّ المثاليّة الألمانيّة، سواء لدى شلايبر ماخِر أو هيمبولدت أو هيغل، كانت تُحلّها لا في الشعب وإنّما في الروح المتأخّلة أو التخمينيّة spéculatif. وهي لا ترى تجسيد ذلك في الدولة وإنّما في النسق. وبالتالي فهي ليست سياسيّة - دوليّة وإنّما فلسفيّة. كتب شلايبر ماخِر أنّ الوظيفة الكبرى للجامعة إنّما تتمثّل في «عرض مجموع المعارف وإظهار مبادئ كلّ معرفة وفي الأران ذاته أسسها»، وأنّ «لا وجود لقدرة علميّة خلّاقة من دون روح تخمينيّة» (يذكره ليوتار، ص ٥٧).

وهنا بالذات يتدخّل ما يدعوه ليوتار بحكاية التبرير. فعلى هذه الفلسفة التخمينيّة أن ترمّم وحدة مختلف المعارف المتناثرة في المختبرات ومراكز التعليم، وهي «لا تقدر أن تفعل ذلك إلّا داخل لعبة

لغوية تربطها [أي المعارف] بعضها ببعضها الآخر كالحظات في صيرورة الروح، وبالتالي في حكاية» (ص ٥٧). وهذا المسعى هو ما سعت إلى تحقيقه «موسوعة» هيغل، وفيها نعرف أنَّ ثمة «تاريخاً كونياً للروح» وأن هذه الروح «حياة». ويرى ليوتار أنَّ دائرة معارف المثالية الألمانية إنَّ هي إلاَّ سرد «تاريخ» هذه الذات الفاعلة - الحياة، أي سرد «تاريخها» بما هو «حكاية» (تنطبق المفردة الفرنسية histoire على كلِّ من «تاريخ» و«حكاية»).

(في حاشيتين يخصصهما للماركسية ولهايدغر، يرى ليوتار، أولاً، أنَّ الماركسيَّة طالما تأرجحت بين غطي التبرير هذين. فيمكن أن يحلَّ الحزب محلَّ الجامعة، والبروليتاريا محلَّ الشعب أو الإنسانية، والمادية التاريخية محلَّ المثالية التخمينية. ويمكن أن تنتج عنها الستالينية أو، بالعكس، معرفة نقدية تطرح الاشتراكية كتأسيس لفاعل مستقل، وترى التبرير الوحيد للعلوم متمثلاً في مدِّ فاعلٍ تجريبيٍّ (البروليتاريا) بوسائل انتعاقه. هذا ما كان إجمالاً موقف مدرسة فرانكفورت. ويذكر ليوتار، ثانياً، بأنَّ الفكر التخميني عرف مع هايدغر ومغامرته في صفوف النازية انزلاقاً خطيراً في خطاب التبرير: راح في خطابه الجامعي الشهير وأناط بالعلم مهمةً أونتولوجية. وتدين الجامعة، في نظره، بهذا العلم إلى شعب (الشعب الألماني) صار مصيره يتلخص في «مسألة الكينونة» ومهمته التاريخية لا في تحقيق انتعاق الإنسانية، وإلما في تحقيق «عالمه هو، العالم الحقيقي للروح». ويرى ليوتار أنَّ هذه المحاولة لربط حكاية العرق والعمل بحكاية الروح كانت شقيّة من ناحيتين: وهي مهلهلة نظرياً، ثمَّ إنَّها وجدت في السياق السياسي صدىً فاجعاً (ص ٦١-٦٢).

وفي عرض بالغ النفاذ لمازق الوضع الراهن للبحث العلمي (ص ٦٢-٦٨)، يتساءل المفكر إنَّ كان من الدقيق التأكيد، كما يفعل البعض، على ارتباط انتفاء التبرير أو سقوط حكاياته بانتشار الرأسمالية وتغلُّبها على الاختيار الشيوعيِّ من جهة، وبالتقدُّم الطاعغي للتقنيات والتكنولوجيات بصورة شدِّت، ولأول مرة في التاريخ، الإتياء على «الكيفيات» أكثر مما على «الغايات»، من جهة ثانية. وفي نظره، ربَّما وجب البحث عن بدور لهذه النهاية للحكايات ربَّما كانت قائمة قبل شروعا بالعمل. وهو يذكر بأنَّ العلم نفسه لم يعد أن يرى إلى شرعيّته وهي تتشكّل من جزء تشكّل الخطاب المنتطّح لتبريره. فـ «علم لم يجد تبريره ليس بعلم حقيقي، بل إنَّه ليتداعى إلى أسفلٍ درك يمكن، درك أيديولوجية محض، أو أداة لقوة» (ص ٦٤). ثمة نوع من التآكل الداخلي لمبدأ شرعية المعرفة العلمية. وهيغل نفسه أعلن عن ارتيابه من المعرفة الوضعية. وهذا أيضاً مما راح يضع تحت طائلة السؤال التحديدات الكلاسيكية لمختلف الميادين العلمية. تتزحزح الحدود وتولد مجالات جديدة، فيما تختفي مباحث عديدة. ومع انتفاء المراتبية التي كان الخطاب التخميني يضعها بين مختلف العلوم والمعارف، صرت ترى إلى تجاوز قشريِّ ميادين ما انفكت الحدود بينها تنزلق. ومع تجرّد الجامعات من مسؤولية البحث الذي كانت الحكاية التخمينية تلقي عليه بثقلها الخائق، صارت الجامعات تكتفي بإيصال المعارف المعتبرة قارةً أو ثابتة، وتعيد إنتاج أساتذة لا علماء. على هذه الحالة وجدها، من قبل، نيتشه فأدانها بقوة. وفي هذا كله يهدد انتفاء التبرير، كما يلاحظ ليوتار، لقيام تيار هامٍّ لما بعد الحداثة. فإذا ما نحن رجعنا ثانيةً إلى «الألعاب اللغوية» كما صاغها.

فتغنشتاين، أمكننا القول إنَّ العلم صار «يلعب لعبته الخاصة»، فلا يقدر على تبرير الألعاب الأخرى (الألعاب اللغة الإيعازية مثلاً تفلت من «قبضته»)، بل لا يقدر حتَّى على تبرير نفسه كما كان يفترض الخطاب التخميني.

السائد في المجتمع ما بعد الحديث، أو الحاصل مع انتزاع التبرير عن «الحكايات الكبرى» أو «أقاصيص الإعتناق»، وحلول معيار «المردودية» محلَّ معيار «الحقيقة» (وقوة» النظام هي التي تهمُّ لا «عدالته»)، هو أنَّ التحديدات الباهظة التي تفرضها المؤسسات على «الألعاب اللغوية» إنما تضيق إلى أبعد الحدود مدى الإبتكار في «الضربات» المتبادلة. وإذا ما فهمنا النشاط المعلوماتي هو الآخر كممارسة للألعاب اللغوية، إذ كلُّ «بلاغ» هو «ضربة» تجبر المقابل، المتخذ مكانه في إحدى نقاط السلسلة أو الشبكة المعلوماتية، نقول تجبره على الرد، فالملاحظ هو أنَّ «الضربات» لا تكون مقبولة إلا بقدر ما تكرر النظام القائم أو تؤكده. و«الضربات» الجديدة أو غير المتوقعة لا تقبل إلا بالحدود التي تُنمَّش بها النظام وترفع مدى مردوديته. من هنا يشجع النظام (نظام الدولة أو نظام رأس المال) انتشار المعلوماتية ويخصها بأرصدة وسلُف ومراكز تأهيل، طمعاً بمثل هذه «الضربات» التي تدفع حركته الإنتاجية أبعد. لكن، ومن جهة ثانية، لا يمكن السماح بانتقال «البلاغات» بين جميع الأفراد لأنَّ كميَّة المعلومات الواجب معالجتها لتحديد الخيارات اللازمة ستؤخِّر أجل اتخاذ القرار، وبالتالي تؤجِّل تحقق المردودية، بصورة هي بالنسبة إلى أصحاب القرار مريعة. و«السرعة واحد من العناصر المكوِّنة لقوة المجموع» (ص ١٠٠)، مجموع سبق أن أكَّدنا على أنه يعمل بالقوة ويصبو إلى القوة.

سبق أن أشار لومان إلى عدد من الخصائص المفارقة لعمل نظام الإنتاج هذا. فحتَّى يضمن نجوَّهه، القائم على الكفاءة والمردودية، عليه أن يَحْتَزِل التعقيد، توخياً للسرعة كما أسلفت الإشارة إليه، وفي الأوان ذاته أن يحفز التطلعات الفردية. لكن حتَّى تسلم هذه التطلَّعات من «كلِّ» تشويش ممكن، يعهد بها النظام إلى سياق «شبه تعليم» يصنع منها عناصر صغيرة في النظام (أخصائيين صفاراً)، عناصر منسجمة مع قراراته. وصحيح أن لمعيار الكفاءة (في نظر ليوتار) مزاياه، منها كونه «يستبعد الانتماء إلى خطاب ميتافيزيقي» ويُزَلِم بالتخلُّي عن الأساطير، ويطالب بعقول واضحة وإرادات باردة»، إلخ، (ص ١٠٠)، لكنَّ هذا النظام يتميَّز من ناحية أخرى بالإرهاب من حيث يستبعد من «اللعبة» كلُّ من تتصف أبعائه بكونها مُكَلِّفة للنظام أو قابلة للإقصاء إلى إعادة فحص «قواعد اللعبة» وربما إلى نسفها. نظام يستمكُّ أحد مصادره تبريره من قسوته: لا يعالج مرضاه لإيقاف المعاناة بل حتَّى لا تتوقَّف مردوديته.

٤ - في «البارالوجيا» أو الأبحاث الموازية: يعتمد هذا النظام بالتالي على البحث العلمي في المستقرَّات أو الثوابت، الحال، برينا ليوتار أنَّ البحث العلمي الحقيقي طالما تمثَّل في دراسة القلقات والمنقطعات. وبالفعل، فإنَّ تياراً كاملاً من الأبحاث يقوم، في مختلف عناصره و«أسمائه»، على البحث بطرائق واختصاصات موازية (paralogie) والانتهاك في مشاغل لا تهمُّ النظام ولا تتوسَّل اعترافه ولا تدخل في بحثه عن الكفاءة المباشرة والنجوى، أبحاث تعنى بالمنقطع والمفاجئ، وبضدَّ -

المناهج أو المناهج المضادة، كالمنتظمات المفتوحة ونظرية الكوارث، إلخ. تحقق مثل هذه الأبحاث ثمارها المعرفية، أو نتائجها، بصورة مفاجئة، أحياناً حتى بالنسبة للقائم بها نفسه، وإذا ما حصل واعترف بها النظام، فهذا لا يحدث إلا بعد لأي. كما حدث لنظرية إنشتاين في «النسبية» التي يذكرنا ليوتار مستشهداً بـموسكوفسكي (مترجم النظرية إلى الفرنسية) بأنها «ولدت في «أكاديمية» مرتجلة تشكّلت من أصدقاء، ليس بينهم عالم واحد بالفيزياء [خلا إنشتاين]، مجرد مهندسين وفلاسفة هواة» (ص ص ١٠٢-١٠٣، حاشية ٢٢١).

في خاتمة بحثه (وهي السطور الوحيدة التي يكتب فيها بإيجابية ويبدو كمثّل باحث عن الحلول)، ينفي ليوتار إمكان توجيه معالجة إشكالية التعبير أو الشرعية، كما يفعل هابرماس، نحو البحث عن إجماع كوني عن طريق حوار المحاجّات، وهذا هو تعريف هابرماس للخطاب. وذلك لأن الإجماع يفترض إمكان اتفاق جميع المتحاورين على قواعد للعب اللغوي معترف بها ومعترف عليها «كونياً». والحال، تنصف «الألعاب اللغوية» بتعدّدتها، تعدّدية ينبغي بالعكس الحفاظ عليها والدفاع عنها بما يجعل الهدف يتمثّل لا في تحقيق الإجماع، بمعنى التجانس، بل في تعزيز التنافر بمعنى الاختلاف. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فينبغي في نظر ليوتار الإقرار بـ«موضعية» الألعاب وقواعدها، بحيث تخصّ حالة معيّنة أو وسطاً معيّناً كل مرة، وتظلّ قابلة دائماً لإعادة التفاوض عليها. هذا كلّهُ مما شأنه أن يساهم في رسم سياسة «تُحترم فيها الرغبة في العدالة والرغبة في المجهول» (ص ٨٠).

#### ما بعد الحديث فلأ وكتابه:

في «ما بعد الحديث مفسّراً للأحداث» (١٩٨٦)، وهو مجموعة رسائل أجاب فيها على أسئلة لعدد من الأحداث والفتيان متعلّقة بفكرة ما بعد الحداثة، يعيد ليوتار التأكيد، مع إيضاحات واستطرادات إضافية، على أطروحاته في «الوضعية ما بعد الحديثة». وفي أولها ثنائية العالم الأكثر تطوراً، أو ما بعد الصناعي، وبقية العوالم المهتصة. باتت الإنسانية تنقسم إلى شطرين، أحدهما يجابه التحدي الأثني من عقده، والآخر يجابه التحدي القديم والرهيب المتمثّل في بقائه. ويرى ليوتار في «انتصار التقنية - العلوم الرأسمالية على المرشّحين الآخرين للغائية الكونية طريقة أخرى لتقويض مشروع الحداثة في الوقت نفسه الذي تتظاهر فيه بتحقيق هذا المشروع» (ص ٣٨). ويدفعنا إلى ملاحظة أنّ السيطرة على الأشياء، الناجمة عن عمل العلم والتقنيات المعاصرة، لا تتراقى لا بمزيد من الحرية ولا بمزيد من التربية العمومية ولا بمزيد من الفروقات الموزّعة بصورة أفضل، بل بمجرّد زيادة من الأمن على صعيد الوقائع. ثم إنّ هذه السيطرة لا تعرف معياراً للحكم آخر سوى النجاح (ما كان ليوتار يدعوه في كتابه السابق، «الوضعية ما بعد الحديثة»، بالأداء والكفاءة والمردودية). ولا أحد يقول لنا هل معيار النجاح هذا «طيّب» أو «حقّقي»، فهو هنا «كمثّل عقوبة تجهل نحن قانونها» (ص ٣٩). وأخيراً، فالتقنية - العلوم الحالية تكمل المشروع الحداثي، من حيث يحكم الإنسان سيطرته على الطبيعة، ولكن الأخيرة تطبعه، في الأوان ذاته، بالتموّق والإنشطار وتقلقه بمحق. ذلك أنّها لا تشمل الطبيعة «المحيطة» فحسب، بل تشمل «بيئة» الكائن ونظامه العصبي والتقني والتواصلية



واللغوي، إلخ. هذا كله الذي يدفع ليوتار إلى القول إن الإنسان «ربما كان مجرد عقدة بالغة التعقيد داخل التفاعل العام لجميع ضروب الإشعاع، [هذا التفاعل] الذي يتشكل منه الكون» (ص ٤٢).  
وثانية يعرض ليوتار الحكايات الكبرى التي طبعَت بميسمها الحداثَة (الاعتناق التدرجي للعقل والحريّة والعمل الذي هو منبع القيمة المستلبة في الرأسمالية، وإثراء الإنسانية جمعاء بتقنَم التقنية - العلوم) ويعدّ، ضمن الحكايات الحداثَة هذه، المسيحيّة بالمقابلة مع كلاسيكيّة العهد العتيق. وذلك عبر وعدّها بـ «خلاص المخلوقات باهتداء النفوس إلى الحكاية العيسويّة للحبّ الشهيد»، ويقول أخيراً بـ «اشتغال فلسفة هيغل على جميع هذه الحكايات، وبهذا المعنى فهي تكثّف في داخلها الحداثَة التضمينية» (ص ٣٧).

ويؤكّد ليوتار هنا مقابلة الحكاية/ الأسطورة التي يستند إليها في كتابات أخرى له سنعود إليها. يرى أن حكايات التبرير هذه، بما فيها الحكاية المسيحيّة، لا تشكّل أساطير، بمعنى الخرافات. فصحيح أنها تتمتّع شأنها شأن الأساطير، بوظيفة تبريريّة تضفي صفة الشرعيّة على مؤسسات وشرائع ومثل عليا وطرائق تفكير. لكنها، خلافاً للأسطورة، لا تستمدّ الحكاية تبريرها من فعل تأسيسيّ منقرص في الماضي، وإثما من فعل ينفي اجتراحه أو مستقبل ينفي دفعه إلى القيام. أي، وكما يكتب ليوتار: «من فكرة ينفي تحقيقها (الحريّة، «التنوير»، الاشتراكية...» ص ٣٨). وهو يكتب فكرة بحرف أوّل كبير *Idée* يجعلها تحيل إلى مفهوم «المثل» الأفلاطونيّة، قاصداً بذلك التأكيد على ميثاقينقيّة المشروع الحداثيّ ومثاليّته. وخلافاً لهايرماس الذي يرى أن المشروع الحداثيّ لم يتمّ إكماله، يرى ليوتار أن هذا المشروع لم يُنصّب، لا ولم يُهجّر، بل لقد تمّ تقويضه، «إذابته».  
وعوداً إلى مسألة التبرير، أو إضفاء الشرعيّة، يذكّر ليوتار (وهذه، من قبل، واحدة من معانيات «الوضعية ما بعد الحديثة»، عبّر عنها بوجازة) بأن رأس المال لا يحتاج، لا سياسيّاً ولا اقتصاديّاً، إلى تداول للأراء أو حوار عموميّ. يحتاج إليهما اجتماعيّاً فحسب، لأنّه بحاجة إلى المجتمع المدنيّ ليواصل دورته وليس أكثر (ص ٩٣-٩٤). ولئن كانت الرأسماليّة قابلة لأن تعرف «عشرة طيبة» مع الاستبداد (كما لوحظ في التجربة النازيّة)، فهي، أي الرأسماليّة، لا تقبل الإرهاب، لا لشيء إلاّ لأنّه «يدمر سوقها» أو يزعمها، عدا ذلك، لا تتأثر الرأسماليّة قطّ بتراجع الحكايات الكونيّة كاعتناق الإنسانيّة، ولا تضطرب من جراء ذلك، لأنّها ما عادت بحاجة إلى تبرير. لا يعني هذا بالطبع أنّها مبرّرة، بل أنّها تمنح نفسها إمكان الإستغناء عن كلّ تبرير. تبدو غير ناطقة بخطاب إيعازيّ (من غطّ «افعلوا هذا، لا تفعلوا ذاك»)، وتطرح نفسها كضرورة مجردة من كلّ غائيّة. بيد أنّ ليوتار يرى إلى غائيّة متخفية وراء هذا الظاهر الكثوم، ألا وهي: كسب الزمن. والسؤال (الإنكاريّ) الذي يطرحه المفكر هو: «هل هذه غاية صالحة كونيّاً؟» (ص ٩٤).

وهنا، أكثر ممّا في «الوضعية ما بعد الحداثَة»، الذي يظلّ أكثر تحليليّة، تسود سوداويّة مألوفة في سائر كتابات ليوتار. وقد تشكّل (سنعود إلى هذا) عقب أخيل هذا المفكر. فكانت نهاية الحكايات والطبيعة المتطرّفة لبعض أحداث القرن العشرين (وهو يعزل بينها، وعلى إثر أدورنو، ما حدث في «أوشفيتس» - محرقة اليهود في العهد النازيّ - أفودجاً للتقويض الفاجع لمشروع الحداثَة)، نقول كأنّ

هذا كله أحوال الفكر في نظره إلى معاضلة أو وضعية حرج وأفق مسدود. كتب: «إن ثمة ضرباً من الأسى في روح الزمن [الحاضر]. يمكن أن يجد التعبير عنه في مواقف ارتكاسية، بل حتى رجعية، أو طوباوية، لكن لا في توجه من شأنه أن يفتح بصورة إيجابية منظوراً جديداً» (ص ١٢٢-١٢٣). وتتمثل إضافة أساسية في هذا الكتاب في عرض سريان مفهوم ما بعد الحداثة في الكتابة والفن. وهو يهتد إليه بالتوقف عند الإفراغ الذي تعرضت له الممارسات القديمة. استحالة الواقعية في العالم الرأسمالي مثلاً؛ إذ تتمتع الرأسمالية بقدرة على تجريد الأشياء المألوفة والمتعارف عليها في الحياة اليومية والاجتماعية والمؤسسية من كل صبغة واقعية، لم تعد معها أنماط التمثيل المدعوة بـ «الواقعية» قادرة على استحضار الواقع إلا على هيئة حنين أو سخرية بترمة: تعبيراً عن معاناة أكثر مما عن اكتفاء أو متعة. والكلاسيكية بدورها تبدو محرمة في عالم «تعرض فيه الواقع إلى مثل هذه الزعزعة بحيث لم يعد يوفق مادة لتجربة [فعليّة] بقدر ما لاستطلاعات للرأي وتجريبات...» (ص ١٨).

ويؤكد ليوتار على مفارقة، أو مقابلة ضدية، بين الجماليتين الحديثتين وما بعد الحديثية. يتعلق الأمر بالعلاقة داخل العمل بالسامي sublime، أي ما لا يقبل التقديم أو الإحضار في العمل الفني. فصحيح أن الجمالية الحديثة تقدم ما يتعذر على التقديم إنما كمحتوى غائب فحسب، على حين يواصل الشكل فيها مدّ القارىء أو المتلقي بمادة للحنين أو المؤاساة. وهذه الوظيفة المعززة أو المثيرة للحنين هي ما ينهض العمل ما بعد الحديث ضده وعلى أساس تخطيه. فهذه المشاعر لا تشكل في نظر ليوتار التسامي الحقيقي، الذي ينتج بالأحرى من مزيج من المتعة والألم؛ المتعة لأن العقل يقارب الإحضار، على حين تظلّ الحساسية أو المخيلة قاصرتين بالقياس إلى المفهوم. وبالتالي فمن الانزياح بين ما ندركه بالبصيرة ونخطئ. مرماه في عمل المخيلة غير المنتهائي بالتحديد ينتج الإحساس الممزق بالسامي. أي أن العمل ما بعد الحديث يرفض كلاً من المؤاساة التي تأتي بها بها «الأشكال الطيبة والإجماع المرتبط بسائد ذوق يتبع معايشة جماعية للتوق إلى المستحيل» (ص ٣٢ - ٣٣). وهذا بدوره مما يجعل النص، أو العمل الفني ما بعد الحديث قريبين مما يفعل الفيلسوف بهامة: لا يمكن الحكم على مثل هذه الآثار انطلاقاً من أحكام مسبقة أو معايير قائمة من قبل، بل إن هذه المعايير هي ما يهتد عنه الأثر ما بعد الحديث فيما يتحقق، أي ضمن سياق يحققه نفسه، وفي «ما يكون قد تمّ إنجازه». «في - ما - يكون - تمّ - إنجازه»، هذه صيغة مفتاحية قد تلخص شرط العمل ما بعد الحديث، وهي التي تجعل مثل هذه الأعمال تتمتع بصفة حديثة (تشكل أدنائاً). ولذا، أيضاً، تأتي بعض مثل هذه الأعمال لمؤلفها أو مبتكرها بعد فوات الأوان أو قبل الأوان، فتجد أعمالاً ما بعد حديثة في العصر الكلاسيكي وأعمالاً حديثة في عصر ما بعد الحداثة (ص ٣٣).

يتخذ ليوتار الهندسة المعمارية نموذجاً للفن ما بعد الحديث (وكان في «الوضعية ما بعد الحديثة» قد طرح أحد كتب ميشيل بوتور، «متحرك» Mobile، نموذجاً للتعبير الأدبي الأوفى عن الظاهرة)، ويكتب: «تجد الهندسة المعمارية ما بعد الحديثة نفسها محكوماً عليها باستيلاء سلسلة من التعديلات الصغيرة على فضاء ترثه من الحداثة، وبهجران [فكرة] إعادة بناء شاملة للفضاء المسكون من قبل الإنسانية. وبهذا المعنى، فالمنظار مفتوح على مشهد واسع: لا أفق للكونية أو للكونية، ولا للاتبعات

الشامل، يهب بعد نفسه للإلتصان ما بعد الحديث، المعماري بخاصة. « ويلاحظ المفكر أن توقف التقدم في العقلانية ومشروع الحرية يفرض على المعمار ما بعد الحديث أسلوباً معيناً أو «نبرة» معينة. يتحول هذا الفن، والفنون ما بعد الحديثة بعامة، بما فيها الكتابة، إلى ضرب من «الترميز»: «وفرة من القبسات لعناصر مستعارة من أساليب أو حقب سابقة، كلاسيكية أو حديثة» (ص ١٢٠). وفي فقرة تالية، يؤكد ثنائية على عمل «الإقتباس» هذا: «ولعلي أقول إن إقتباس عناصر آتية من هندسات معمارية سابقة في [المعمار] الجديد تصدر عن إجراء مماثل لاستخدام بقايا نهائية ناجمة عن ماضي العمر في عمل الحلم كما يصفه فرويد في «تفسير الأحلام»..» (ص ١٢١). من هنا - وليعذر لنا القارئ - هذا الاستطراد - فقد تعجب من الطريقة التي حاولت فيها متدربة عربية على البحث تخطئة كاتب هذه السطور في نقده للأخذ غير الصريح لنصوص الآخرين، مستندة (في كتابها عن ما بعد الحداثة، الصادر عن منشورات الساقى، لندن، ١٩٩٢) على حركية اختراق نصوص الماضي ونصوص الغير هذه. لا مفكر قال بعدم عائدة النصوص لمؤلفيها الأصليين، بل الكل يجيز إعادة معالجة الماضي، بشرط خلدخلته وتخطيه. صحيح أن دولوز يرى في «الأفلاطونية والشبه» (منطق المعنى، ١٩٦٩) أن من الأفلاطونيين العمل على التمييز بين «النسخة الجيدة» (التي تصرح بانتماؤها إلى أصل غائب) و«النسخة الرديئة» التي تزعم أنها هي الأصل، بل تذهب في الزايدة إلى القول إن «الأصل هو نفسه نسخة». إلا أن دولوز نفسه يعود ليحيي «السرقة الخلقة للخالق ضد انتحالات الغشاش» (حوارات، ١٩٧٢)، ليست هذه الأمور بالبساطة ولا بالانفلات «الفلسفي» الذي يتوهمه أو يحاول الإيهام به «رعيل» المبرزين. وفي هذا العمل على أعمال الآخرين، الممارس بصورة جليلة، بصيرة وفاعلة، تكمن بالذات في نظرية ليوتار واحدة من القيم العلاجية لما بعد الحداثة. كتب في «ما بعد الحديث مفسراً للأحداث»: «... إن «ما بعد الحداثة»، وقد فهم على هذه الشاكلة، لا يعني حركة «رجوع» ولا «استعادة» (فلاش باك) ولا استرفاداً [بالعنصر القديم]، أي تكراراً، بل هو سياق تحليل واستذكار [بالمعنى الطبي للمفردة anamnèse وهو استذكار المريض سوابق مرضه لنسيانها أو لتجاوزها]، وسياق تأويل وتحوير يهتي «نسياناً بادئاً».» (ص ١٢٦).

### نقد «الحقيقة» يليه نقد ليوتار:

بدأ ليوتار مشروعه النقدي للحداثة في مؤلفات عديدة سابقة لكتابه: «الوضعيات ما بعد الحديثة»، وبالخصوص في كتابين أساسيين ضمن أعماله، هما: «الخطاب، الصورة» (١٩٧١) و«اقتصاد الليبيدو» (١٩٧٤)، وكذلك في المقالات الممهدة لـ «اقتصاد الليبيدو»: «انحراف انطلاقاً من ماركس وفرويد» (١٩٧٣)، وأخيراً في «تعاليم وثنية» (١٩٧٧). وعليه، فكتابه عن «ما بعد الحداثة» إنَّه هي إلا متمم منطقي لمبادئه الفكرية التي سأعرضها في الصفحتين التاليتين بوجازة، مستعيناً بالفصل الشيق الذي خصَّها به فنان ديكومب في كتابه: «الذات والآخر، ٤٥ عاماً من الفلسفة الفرنسية» (١٩٧٩).

لا شك أن المقدمات التي يبني عليها ليوتار فلسفته بالغة القرب من تلك التي يبني عليها دولوز

فلسفته. إلا أن بعض التمهيدات الأساسية والنبر الفلسفي (وهذا شيء بالغ الأهمية في الفلسفة ككتابة) يقيم بين الرجلين فواصل تظل هي الأخرى، وكما سنلاحظ، أساسية. يأتي ليوتار لينخرط في الفكر الفرنسي ما بعد - النيتشوي (بمعنى العامل في إثر هذا الفيلسوف، والذي يضم كذلك دولوز وفوكو وديدا وكولوسوفسكي، ونحن نكتفي هنا بالأسماء الأكثر أهمية)، نقول يأتي لينخرط فيه من ناحية الماركسية، حاملاً في جعبته، في الأوان ذاته، نتائج معارقة طويلة ومعقدة للفرويدية. وهو يأتيه بخاصة من ممارسة طويلة لفلسفة «البراكسيس» أو الممارسة (كتب في ١٩٥٦ أن «الإنسان نتاج إنتاجاته» [أو أثر آثاره] «يذكره ديكمب، ص ٢١٠). ويأتيه أخيراً من ممارسة نضالية طويلة في مجموعة «إما الاشتراكية أو البربرية». في هذا السياق، يتخذ النقد النيتشوي (أو العدمية النيتشوية كما يدعواها البعض، وقد لا تكون مفردة «العدمية» هنا دقيقة حقاً)، المعنى التالي: كان المناضل الثوري يتصور أن نضاله يستند إلى حقيقة أو ينطق بالحقيقة، حقيقة تقول له إن نطع الإنتاج (الرأسمالي) السائد يمكن (ومن هنا إسم المجموعة النضالية المذكورة أعلاه) أن يقود إلى كارثة كونية (حرب أو فاشية معصمة) إن لم تنتقل الإنسانية إلى نطع إنتاج آخر. وإذا بهذا المناضل يكتشف، بعد سنوات، أن ما كان هو يعبه «الحقيقة»، والذي خاض نضاله انطلاقاً منه ووصولاً إليه، إن هو في الواقع إلا مثل أعلى أخلاقي أو رغبة في الحقيقة. ثم إنه (وما برحنا نلخص ليوتار، ملتصين تلخيص ديكمب له) يكتشف انطواء قيمه الثورية على بُعد ديني (البحث عن «خلاص» للإنسانية بـ «الانتقام» من «الذين» أو «الحاطنين») وكهنوتي أو رعائي (المثقف يقود البشرية كما يقود الراعي قطيعه). والأخطر هو الاكتشاف التالي الذي لا يخلو من «فضيحة»: أن الاشتراكية، بالرغم من ثبلها على صعيد المثل، ليست، على صعيد الوقائع، بالأكثر ثورية من... الرأسمالية. ذلك أن الرأسمالية، بربطها كل نشاط أو عمل بالنجوع والمردودية أو العائد، إنما تساهم بصورة فعالة في تعرية ما تبني من الأوهام والقدسيات بما فيها المقتنة أو المعفية. أما الاشتراكية، فإلى انحباسها في نطاق المثل الأعلى أو المسعى النبيل وارتدادها ضد نفسها في البلدان المنادية بها أو المدعية العمل باسمها، تظل (وما برحنا نلخص ليوتار) تعمل على تدعيم الأوهام والقدسيات والعلوات بل تستمد منها هيمنتها على العقول.

ينبغي القول إن ليوتار يلتقي هنا مع دولوز، فكلاهما يرى أن من العبث، بل من الرجعية، الانحباس في الفكر الارتكاسي الذي يكتفي بالتنديد بمآزق الرأسمالية والتبرم من العالم، ينبغي بالعكس دفع الرأسمالية حتى أقصى مداها، وتسريع عملها في إمطة الحجب عن مختلف الأوهام والمتعاليات. سوى أن ليوتار (وهنا الافتراق عن دولوز) يكتفي غالباً برسم لائحة باللغة القنامة لما بعد الحداثة، ذاهباً إلى حد الارتياح من جدوى الفكر النقدي، مارساً إياه مع ذلك، مما لا يخلو بحث ذاته من مفارقة. على حين راح دولوز يواصل الفاعلية النقدية بسخاء ونهاية بالغبين، بالرغم من اعتبار البعض (كولوسوفسكي مثلاً، وعلى إثره ديكمب) الفكر النقدي مجرد... سذاجة. ولقد انصبَّ مجمل مشروع دولوز (الذي ساهم المحلل النفسي فيليكس غواتاري في كتابة بعض جوانبه) على تحرير الفكر (أو الفعل) من الارتكاسية التي تردّه إلى جلد السيد والعبد من جديد، فتحيله إلى

لا - فكر (أو لا - فعل). ومعروف بهذا الصدد تعويل دولوز على النضالات «الجزئية» أو «الأقلية» بل حتى «الفردية»، من مجموعات نضال ماوية أو فلسطينية أو فرنسية طلابية أو مناضلة من أجل الإعلام عن الأوضاع في السجون. حتى الشيزوفرينيا، بل هي خصوصاً، حاول التأكيد فيها على الجانب الإبداعى والفعل الذى يخرج بالمرء من تكرارية «العصاب» العقيمة إلى طبيعة كاسرة تميز «الذهان» كإنزلاق أو «هرب» ففعل واجتراح. أمّا مع ليونار كمفكر، وخصوصاً كمناضل سابق، فلا تكاد تجد تصوراً للفعل، بل قد لا تجد ما يؤكد جدواه أصلاً.

ذلك أن ليونار قد قفز، وبمسارعة غريبة، من ملاحظته تخلف القيم الثورية وانتفاء حكايات التبريز إلى ما يشبه «مزايدة» أو «مصادرة» ممارسة على سياق انكشاف «لا - حقيقة» الحقيقة. والملاحظات أو الاعتراضات التي يوجهها له فنسان ديكومب بهذا الصدد (شأنها شأن ملاحظات يوجهها له دولوز في سياق آخر، وسأشير إليها بعد وهلة) تظل نافذة بحق. كتب ديكومب: «عند هذه النقطة [نقطة انكشاف أن الحقيقة التي كانت تحرك المناضل إن هي إلا... رغبة في الحقيقة]، نود استيقاف ليونار [...] أسفاً، إنه ما عاد يُسمعنا، فلقد حملته ركضه أبعد، وهو يواصل بصورة عجيبة ويجتاز برؤية واحدة المسافة الفاصلة بين انكشاف وهمه وبين الحقيقة كما هي [أو الحقيقة وكفى!]. المصدر السابق، ص ٢١١). وهذه هي تساؤلات ديكومب: ربما لم تكن حقيقة الشيء (الماركسية مثلاً) هي المؤسسة برءاءة، وإنما رغبة المناضل نفسه، التي جعلته يتصور مقولات الماركسية كحقائق وهي التي ربما لم تكن أو لا تتقن كذلك. ثم من يقول إن رغبة المناضل كانت بالفعل رغبة في الحقيقة أو إرادة حقيقة؟ الحال، إن «وثية» ليونار تجعله يقرر أنه «إذا لم تكن الماركسية حقيقية، فليس لأنها خاطئة بل لأنه لا شيء حقيقي» (ص ٢١١).

هذا الوضع للحقيقة أو لمقابلتي الحقيقي / الزائف والأصل / النسخة تحت «الثلة السؤال يأخذه ليونار في الواقع أو يطوره عن مفكر «نيتشوي» آخر هو بيير كلوسوفسكي. هو والقول بتحول العالم إلى «أسطورة» من جديد، بخروجه من «الزمن التاريخي» الذي هو «زمن الحكاية». وهذه المقولة بدورها طالعة من مقولة نيتشه في «العود الأبدى» ومن جملة له في كتابه «غروب الآلهة»: «لقد تحول العالم الحق إلى أسطورة»، جملة بدت لكثيرين غامضة وفمّرتها كلوسوفسكي كما يأتي: «يصبح العالم أسطورة، [أي أن] العالم كما هو ليس سوى أسطورة؛ وتعني الأسطورة شيئاً ترويه ولا يقوم إلا في الحكاية؛ العالم شيء يُروى، حدث مروي وبالتالي تأويل؛ الدين، الفن، العلم، التاريخ، هذه كلها تأويل متنوِّمة للعالم أو بالأحرى تنويعات على الأسطورة» (رغبة جد مشؤمة»، يذكره ديكومب، ص ٢١٥).

على أن ليونار يدعّم الفارق القائم هنا ضمناً بين الأسطورة والحكاية أو بين التنويعات المتعددة على الأسطورة. كان العالم، عالم الإنسانية، يسبح في أجواء الأسطورة ويعمل بـ «منطقها»، ثم مع الدخول في التاريخ، دخل زمن الحكاية. حكاية تبرز برامج للعمل وطرائق للتفكير باسم المستقبل، حيثما كانت الأسطورة تحيل إلى ماضٍ بدني (ربما لم يكن قائماً أبداً). ومع افتضاح نهاية الحكايات، يعاود العالم الدخول في الأسطورة (عود أبدي). بدل آلهة التوحيد، يدعو ليونار إلى حمل أقنعة

وثنية وابتكار «أساطير» جديدة و«آلهة» جديدة، متعددة. لم يكن العالم التاريخي أسطورة، بل «حقيقة» معزوة للوغوس (عقل) أوجد قام بمضادته «ميتوس» أو «العقل» الغيبي. الآن، يتعين (وهذه مقولة سائدة في الفلسفة بعد - النيتشوية) الكشف عن أن «اللوغوس» نفسه لم يكن إلا غطاءً من «الميتوس». ولئن كان «الخطاب النظري» الذي تتدغم به الفلسفة يزعم الشبث والديمومة، بالتضاد مع «الخطاب الحكائي» القائم على كون الشيء حدث في ماضٍ منصرم («كان يا مكان»)، فإن ليوتار يأتي ليقرر إن «النظريات هي نفسها حكايات، إنما مخفية؛ وينبغي عدم الانخداع بأعنائها إلا - زمنية» (يذكره ديكومب، ص ٢١٦).

يشخص ليوتار خصيصتين أساسيتين للحكاية يجعلهما تشعلان «النظرية»: الحكاية، كل حكاية، بدأت من قبل دائماً وستظل كذلك إلى الأبد («كان يا ما كان»); والحكاية لا تعرف بالتحديد من نهاية، فكل راوٍ ينسد في «جلد» راوٍ سبقه ويسلم الحكاية لمستمع لن يعدم أن يصبح راوياً للحكاية بدوره. كما لا يعدم أن يتقدم الراوي، أو أحد الرواة، كـ «بطل» للحدث الذي يرويه هو نفسه. الخصيصة الأولى تدفع ليوتار إلى أن يكتب: «نحن دائماً تحت سطوة حكاية؛ لقد قيل لنا دائماً شيء ما من قبل، ونحن مقولون من قبل أبداً» (المصدر نفسه، ص ٢١٦). والخصيصة الثانية تجعله يفهم مقولة «نهاية التاريخ» لا بمعنى أن الأخير يتوقف، بل إن حكاية معينة، تلك هي «الحكاية الجدلية» قد أدركت نهايتها. لم تكن حكاية التاريخ الشامل أو الكوني سوى حكاية شائقة، بالغة النفاذ ولا شك، وها هي تفسح المجال لما يدعوه ديكومب بـ «مستقبل تسود فيه من جديد، وللمرة كذا بعد الألف، تنريعات عديدة على أسطورة العالم» (ص ٢١٧).

في «الضد-أوديب» (١٩٧٢)، يؤكد جيل دولوز وفيليكس غواتاري على أن ليوتار، في كتابه «الخطاب، الصورة»، يساهم هو أيضاً في تحجيم سطوة الدالّ le signifiant (الدالّ الأوديبي مثلاً، الذي يحيل دائماً التاريخ النفسي للفرد إلى ثالث الأب - الأم - الطفل)، وهذه هي المهمة التي خاضها فلاسفة عديرون، خصوصاً دولوز ودريدا. ففي هذا الكتاب ذي الأهمية البالغة في فلسفة الجمال، يرينا ليوتار كيف تشتغل الصور الخطاب وتشقه أو تشقه، وأهمية الأهمية ذاتها تقريباً للدالّ ولغير الدالّ. أو هي تكشف عن عمل لغير الدالّ يجرف الدالّ بعيداً عن ذاته. وهو يطرح على هذا ثلاثة أمثلة في الكتابة والرسم وعمل الحلم (نلخصها على إثر دولوز وغواتاري). ففي الكتابة، خصوصاً «الموجهة» بعمل للشكل والطوبوغرافيا (التنضيد الطباعي) كما لدى مالارمه، نجد عملاً يهدف إلى «كسر شروط تطابق العلامة أو قماهيا» مفضياً إلى تعددية أشكال. وفي الرسم، كما لدى بول كلي، تعمل تشكلات مماثلة على فتح ما يدعوه ليوتار بـ «هذه العوالم البينية» - أو «ما بين العوالم» - التي ربما لا يراها إلا الأطفال والمجانين والبدائيون. وفي الحلم يرينا أن «ما يمارس العمل ليس الدالّ وإنما [عنصر] تصويري [قائم] تحته، يدفع إلى الانبثاق تشكلات تصويرية تستخدم الكلمات أو تتوسلها وتدفعه إلى السيلان وتقطعها بحسب اندخافات ونقاط غير لغوية ولا تتبع لا الدالّ ولا عناصره المنظمة» (دولوز وغواتاري، «الضد-أوديب»، ص ٢٨٩-٢٩٠). أي إجمالاً، وكما كتب دولوز وغواتاري أيضاً في «ليوتار يقرب نظام الدالّ والصورة. ليست الصور هي

التي تتبع الدالّ وأتاره، بل إنّ السلسلة الدالّة هي التي تتبع الآثار التصويريّة، سلسلة هي نفسها مصنوعة من آثار غير دالّة، تسحق الدوالّ والمدلولات، مشتغلة الكلمات كأشياء، صانعة وحدات جديدة، مشكلة مع صور غير تصويريّة تشكّلات صور تتشكّل وتتحلّ» (ص ٢٩٠). وهذا العمل كلّهُ، الذي يدفع إلى البحث عن العنصر التصويري الخالص أو «الصورة-البوتقة»، يدعو ليو تار «رغبة». ومع ذلك، تظلّ طاغية هنا مسحة سوداويّة استوقفت دولوز وغواتاري اللذين كتباً: «لكن من أين يأتي لدى القارئ هذا الانطباع بأنّ ليو تار لا يكفّ عن إيقاف السياق، وإرجاع المنفصمات [علامات الفصام الساعية بالذات إلى الانفلات عبر عمل الرغبة] إلى شواطئ، كان بارحها؟» (نفس الصفحة). عند هذه الشواطئ، وعلى إثر هذا الإرجاع، لا تعمل المنفصمات (أو «القواصم» schizes) في نظر دولوز سوى أن قارس خروقات (عمليات خرق) واضطرابات ثانويّة، وهذا بدل أن يدفع ليو تار بعيداً ما يدعو دولوز وغواتاري بـ «المكانن الراغبة» (وليس «الآلات الراغبة» كما يترجم البعض، فلا يتعلّق الأمر بآلية أو «ميكانيكيّة» بسيطة، وإلّا يصنع للرغبة وبنزعة حيويّة وتراكب مكانتيّ). من جديد، يربط ليو تار الرغبة بفقدانها وبالنقص ويردّها تحت نير الناموس، مجازاً بإعادة السطوة للدالّ بعدما عمل بالجهد على رفع فرضيّته، تلك الفرضيّة الباهظة

#### خاتمة :

كتب ليو تار رداً على اتهام البعض للفكر ما بعد الحديث بالإعتياد إلى العجز: «أنا لا أقترح «حزباً ثقافياً»، بل أكتب «قبر» مثل هذا الحزب [أو مرثيّته]: «إنّ انحدار المُثُل العليا الحديثة الذي يحلّله أدورنو في «الجدل السلبي» يقود معه إلى انتفاء لعمل المثقفين (من غط زولا). تأمل الأخطاء الفاجعة التي وقع فيها من لم يشاؤوا الإعتراف بعمق الأزمة: سارتر، شومكسي، نيفري، وفوكو. ولا تضحك، ينبغي تسجيل هذه الضلالات في لائحة ما بعد الحداثة» (ما بعد الحديث مفسّراً للأحداث» ص ١١٤). لا شكّ أنّه يحاسب سارتر على دعمه للشيوعيّة، وفوكو على التحيّة التي وجهها للثورة الإيرانيّة في بدايتها. لكنّ المدهش هو أنّ هذا المفكر الذي حاول التأسيس لفلسفة الجذر، ولمعياريّة للحكم على الأشياء (من يحكم؟، كيف يحكم؟ وبدلالة ماذا؟)، والذي نصّب نفسه حكماً على «ضلالات» زملائه المفكرين، لم ينبجّ هو نفسه من «غواية الضلال». فكما أشرنا إليه في حينه في هذه المجلّة بالذات، لم يتوان ليو تار عن وضع مقال مطول وقعه مع أربعة مفكرين آخرين (ثلاثة منهم متواضعوا الأهميّة، بل ليسوا بذوي بال)، حمل عنوان: «الحرب اللازمة»، ماركين فيه «حرب الخليج» قبل وقوعها. لا يحسنّ القارئ أن تدافع هنا عن سياسة معيّة، لكن، وكما كتبنا في حينه أيضاً، من العجب أن يهبط فيلسوف للدعوة إلى الحرب قبل أن يستنفذ فرص السلام. وذلك في الوقت نفسه الذي كتب فيه دولوز، من سرير مرضه، وبالإشتراك مع رنيه شيرير، عمّا يدعو به «الحرب القذرة»، وصريح دريدا بالقول: «إنّني لا أركّز أبداً من الأطراف المتصارعة».

يبقى السؤال عن مدى فائدة فكر ما بعد الحداثة في العالم العربيّ الذي هو، كما يدرك الجميع، مزيج مما قبل حداثة وحداثة وما بعد حداثة. تنحصر الفائدة في اعتقادنا في جانبين: لما كانت

المعلوماتية وسائر تقنيات الغرب والشركات متعددة الجنسيات لا تتفكّ تغزو العالم العربي، فمن المهم وعي مكانة الآلة في السيرة المعرفية وتقنيات الحفظ والأرشيف والتخزين والإبصال والترجمة بجميع معانيها. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فقد لا يكون من غير المفيد التنويه بما يمارسه ما بعد الحداثة من تعرية أو إبهات لبريق الكثير من الأساطير الفردية والجماعية و«الكاريزماتيات» أو الهبات اللدنية المزعومة أو الموجهة غير وجهتها. لا شك أن وضع القيم الثورية تحت طائلة السؤال، أو تعريضها إلى الفحص النقدي، ينبغي ألا يندفع إلى مساواة كل شيء بكل شيء. فلا تتمتع حركة تحرير وطنية بطبيعة «أسطورية» مماثلة لطبيعة حزب طوباوي تتخفى رغبة قادته (أو قائده) المعلنة في الحقيقة على إرادة استبعاد ولا أشرس. إلا أن إزالة صفة القداسة عن جميع التعاملات، ثقافية كانت أو سياسية أو ما بين - شخصية، واستبدالها بفهم منفتح ودقيق لـ «الألعاب اللغوية»، من شأنهما أن يضيفا الكثير من الشفافية على الألق العام. وهذا كله مما يجعل من الضروري ارتياد تفكير ليوتار والمفكرين الذين يستلهم، شريطة مصاحبة ذلك بنقد ليوتار نفسه.

## فرنسا

### المصادر المستخدمة والمذكورة :

- Pierre Klossowski, Un si funeste désir, Gallimard, 1963.
- Jean-François Lyotard, Dérive à partir de Marx et Freud, U. G. E., 10/18, 1973.
- Économie libidinale, Minuit, 1974.
- Instructions paléennes, Galilée, 1977.
- La condition Postmoderne, rapport sur le savoir, Minuit, 1979.
- Le Postmoderne expliqué aux enfants, Galilée, 1986.
- Gilles Deleuze, Logique du sens, Minuit, 1969.
- Dialogues (en collaboration avec Claire Parnet), Flammarion, 1972.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-oedipe, Minuit, 1972.
- Vincent Descombes, Le même et l'autre, Quarante - cinq de philosophie française (1933-1978), Minuit, 1979.



## دراسات

في ذكرى عام على رحيله

# إميل حبيبي : تقنية الحماية وبناء السيرة الذاتية

## فيصل دراج

حين كتب جبرا إبراهيم جبرا، قبل زمن الشتات، روايته الأولى: «صراخ في ليل طويل»، كان يدرك أنه يعالج جنساً أدبياً جديداً، عرف أصوله وقواعده، ومايز فيه الأشكال القديمة من الأشكال المستحدثة. كانت الثقافة الإنجليزية قد أمدت الشاب اللامع، الذي عاد إلى الوطن المهتك حديثاً، بمعرفة تتيج له أن يتعامل مع تيار الوعي ولغة الرموز المركبة والنثر الروائي. كان جبرا الشاب، في ثقافته الوافدة، لم يكن يضع أحوال الوطن المشرف على الفرق في رواية، بل كان يطبق على واقعه بعض المعارف التي أخذ بها في ديار الغربة. وبعد الخروج، تابع الشاب المجتهد كتابة مجتهدة، ترجمت رائعة فوكنر «الصخب والعنف»، وأبدعت رواية باذخة الجمال عنوانها: «السفينة».

على خلاف جبرا، الممتد من ترجمة الرواية والفلسفة الجمالية إلى النقد الفني والكتابة الشعرية، وقع إميل حبيبي على مسار آخر، لا موقع فيه للمحاضرة الجامعية وترجمة شكسبير المتقنة ونظريات الفن الحديثة، لأن الموقع كله ذهب إلى ثقافة عفوية وإلى وجوه الحياة المؤسية في وطن مصادر. كان إميل في مساره المختلف يُخبر، ربما، عن الفرق بين ثقافة عالية محدّدة المصادر والأصول وثقافة شعبية طليقة، أدمنت تجاهل القواعد والأصول قبل التعرف عليها. ولذلك، كان جبرا يذهب إلى الرواية الأوروبية الكلاسيكية، ويشق منها الشكل الذي يريد، بل يترجم فوكنر مبدعاً ويحاكيه مبدعاً، بينما كتب إميل ما كتب، مكتفياً بما تليقه وقائع الحياة وثقافة وقع عليها من دون معلم. كان الأول يكتب رواية بحسبان روائي، وكان الثاني يكتب من دون حسبان أو رقيب، ذلك أنه كان شغوفاً بالأدب، من دون أن يعرف أشياء كثيرة عن الأجناس الأدبية.

لم يقصد إميل سبل الرواية، ولا كان عارفاً بقديحها وبالمستحدث منها، بل كتب ما كتب عفو الخاطر، بعيداً عن محاكاة نموذج أثير، كما لو كان مشدوداً إلى نثر جميل وزاهل بمواصفات الأجناس الأدبية. وقد أخذ ما كتب صفة الرواية، وذلك في مصادفة جميلة، تتوزع على عادات التسمية وعلى

مرونة الجنس الروائي وسبيلته. فيقدر ما تحضّر نظرية الأجناس الأدبية على التسمية والتعيين، فإنّ الجنس الروائي يختصر التعيين إلى حثّه الأدنى، لأنّه يتأبى على التكلّس والتنميط، ولا يتقدّم إلا إذا أنكر أصوله الأولى. وتكمن في هذه المصادفة السعيدة، ربما، خصوصية إميل حبيبي وأهميته في أنّ خصوصية تصدر عن شرط غريب قوامه ضحية وجلاد يتحدثان لغتين مختلفتين؛ وأهمية تتأبى عن كتابة عفوية وصلت إلى الحقل الروائي مصادفة. ولعلّ العنصر الأخير هو ما يجعل من كتابة حبيبي اقتراحاً روائياً جديداً يردد اقتراحات الكتابة الروائية العربية المتعددة.

عاش إميل هجرة وطن ينطفئ أمام عينيه وهجرة صحفية واسعة الامتداد. وربما عاش، أيضاً، هجرة ذاتية أسيانية، أمثله بمنظور يبصر هشاشة الوجود قبل أن يلح معالم الوجود، ويحدث عن عبث الأقدار قبل أن يلتقي بإرادات البشر. وإذا كانت غربة الروح في الوطن المتلاشي، كما الحسن الملتاع بالزمن المراوغ، قد أمثت الأديب بمادة سوداء الظلال، فإنّ الأسلوب، الذي صقلته الصحافة وأعادته تخليقه، جعل الكتابة هيّنة وميسورة وواضحة الجمال، تنشد الإمتاع والمؤانسة، وتعرض عمّا لا يوافقهها. وعن هذه العناصر صدرت كتابة أدبية التقت بالعالم الروائي، وهي تطرق أبواب النشر الجميل.

### من الحكاية إلى حكاية السيرة الذاتية

بعد هزيمة حزيران، التي ما كفت عن التكاثر يوماً، أصدر إميل عمله الأدبي الأول: «سداسية الأيام الستة». ومع أن الكتاب أخذ مباشرة صفة المجموعة القصصية، مثلما ستأخذ كتابات إميل اللاحقة صفة الرواية، فإنّ ما جاء فيه لا يأتلف، تماماً، مع تعريف القصة القصيرة. فـ «السداسية» جملة حكايات، أو مشاهد، أو تقارير، عن وضع فلسطيني فاجع، يغيّر الوضع الإنساني المألوف ويشدّ عنه. ومهما يكن شكل القول، فإنّ وطن الكتابة الحديث عن بشر تمزّقوا مع وطنهم الممزّق. هذا الحديث الذي سيجتهد إميل في التمسك به ورصد أقاليمه، كي يصوغ لوحة عن فلسطيني ولد سوباً ثم فقد السواء، أي عن فلسطيني ولد فوق أرض إئتلف معها ثم تناثر لاحقاً فوق أراضٍ مختلفة. وفي أرجاء هجرة ترمّد الروح، لم يكن إميل يقصد أبواب جنس أدبي معين، حتى لو وصل إليه مصادفة أو عن طريق الخطأ، إنما كان يجتهد في تسجيل شهادة عن الفلسطيني المقوَّض، الذي لم يحسن الدفاع عن أرضه، أو الذي منعه الأزمّة عن الدفاع عنها بشكل حسن. ويقدر ما تفرض هذه الكتابة العفوية أولوية الإحساس على المعرفة وأولوية المعيش على الشكل الأدبي الحاضن له، فإنّها، في جوهرها العميق، صورة عن حرية الإنسان المعتقل الحزينة، ذلك أن السجين الذي يحسن الكتابة يتأمل القيود التي تقهره، قبل أن ينقب عن الكلمات ويُنقش عن الأشكال.

يقول «المتشامل»: «أخذ الرجل الكبير يلقني مبادئ حياتي الجديدة في السجن. وكنت، كلما أمعن في هذا التلقين، أزداد يقيناً أنّه لا فرق بين ما هو مطلوب منا في السجن، وما هو مطلوب منا خارجه حتى صحت من شدة الاستحسان: ما شاء الله!»<sup>(١)</sup>. إن كان الإنسان العادي يحتاج إلى كلمة السجن بسبب اختلاف القواعد والأحوال بين السجن وخارجه، فإنّ كلمة السجن تغدو في حياة

الفلسطيني نافلة، لأنّ داخل السجن وخارجه يتوافقان. ولعلّ فريدة الوضع الفلسطيني المؤسسية هي التي حملت إميل على تلمّس «أدب الإنسان الآخر»، الذي ينصاح إلى صحب المشاعر والأحاسيس، قبل أن يلتفت إلى سطوة المعايير الفنية المسيطرة. فالإنسان الذي اتعمت عليه الحياة بدروب مستقيمة غير موصدة يبيح عن أصول الكتابة في بطون الكتب الجاهزة، أمّا الإنسان المعتقل الذي ورث عن أبيه أصفاده الثقيلة، فإنه يكتب ما عاش ولا يلتفت إلى خبرة الكتب إلّا قليلاً. ومع أن إميل أجال عينيه طويلاً في ما ورث من الكتب، فإنّه لم يكتب إلّا ما عاش، وحول البلاغة المتوارثة إلى تجربة نثر معيش.

تبدأ «السداسية» بحكاية عنوانها: «حين سعت مسعود بابن عمه». والحكاية، أو القصة، تحدث عن طفل فلسطيني يلتقي بأقربائه بفضل هزيمة حزيران. كأن الفلسطيني الذي تشطره الكارثة، لا يلتقي بأطرافه المقطوعة إلّا بفضل كارثة أخرى. ينعكس هذا القدر الغريب في حكاية تتناهى أبداً، فالعنوان الضاحك ينفث صامتاً أمام مقاطع الأغنية الحزينة التي تليه، وجملته الحكاية المريحة: «وهاكم يا شطّار، قصة ذلك الصباح الصمويّ القانظ» تتبحر سريعاً في فضاء الحكاية العابق بالأسى، إلى أن تنهدم شبهة العنوان الضاحك ويتجلّى أسى الأغنية هامشاً في صفحة مؤسفة. ولا يختلف الأمر في الحكاية التالية، فالعنوان المثقل بالتفاؤل: «وأخيراً نور اللوز» يرتدّ حزناً صريحاً، لأنّ زمن الحكاية الحزيراني ينقض كل ربيع، واللوز الذي جلّله النور يحيل على زمن مضى. وتتناسل الحكايات وتستأنف أحزان الحكاية الأولى، كما لو كانت الحكايات جميعها تبني مشهداً لا يعرف المسرة. وواقع الأمر أن كاتب الحكاية لا يقصد الإضحاك أو الإبهاء، بل يحكي أوضاع الفلسطيني المزعق، بلغة الإحساس لا بلغة المعاجم. ويدفعه الإحساس المتنازع من حكاية إلى أخرى، إلى أن ينتهي إلى متواليات حكاثية، تبدأ بـ «الحزن العادي» ولا تقبض على نهايته أبداً.

أخذ إميل باستراتيجية الحكاية، حاملاً لأعماله الأدبية، بسبب تشبّع بالثقافة التقليدية العربية ومهنة صحفية يومية تستدعي استراتيجية المقالة. ففي الحقل الأول تنبئ الحكاية متكاملاً للكتابة العربية الموروثة، حديثاً في التاريخ كانت أم تاريخاً أدبياً، وفي الحقل الثاني تتكشف المقالة إطاراً كتابياً محدوداً ومكتفياً بذاته. ويقدر ما توافق الحكاية المقالة، على المستوى الشكلي، فإن الثانية ترهن الأولى وتنقلها من لغة إلى أخرى، كما لو كانت حكاية إميل كتابة انتقالية تنطوي على قديم وجديد في آن. واعتماداً على هذه الكتابة الانتقالية بنى إميل أعماله الأدبية. وحين حاول الابتعاد عنها في «لكم بن لكع»، لم يعط إلا شطاباً لغوية خذلها التحويل الأدبي.

تشكّل الحكاية قوام «سداسية الأيام الستة»، مثلما توفّر متكاملاً «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل». غير أن وظيفة الحكاية تختلف بين النصين اختلافاً كبيراً. فالحكاية في الكتاب الأول تكتفي بذاتها، حتى تبدو بنية مغلقة أو تكاد. ولا يختلف الأمر حين تتضمن القصة حكايتين وأكثر، ذلك أن العلاقة بينهما تظل قائمة على المجاورة ولا تبلغ مستوى التمازج. أمّا الكتاب الثاني فلا ينهض على الحكاية، بصيغة الجمع أو المفرد، بل على بنية حكاثية لا مركز لها، أو على جملة من العلاقات الحكاثة، يتعرّض فيها معنى كل حكاية في علاقته بمعاني الحكايات

الأخرى، كما لو كان معنى كل حكاية يتولد من الحكاية التي تسبقها وتتلوها في آن. ولعل هذه البنية الحكائية، التي ترفض الحكايات فرادي وتقبل بالأثر الناتج عن تمازجها، هي التي نقلت «المتشائل» من أرض الحكايات التقليدية إلى أرض الرواية، بعد أن مرت على قلم يعالج الحكاية بأسلوب المقالة. بنى إميل «المتشائل» من خمسة وأربعين حكاية أساسية، تمازجت في نص روائي جميل يحمل من الهُجُنة أشياء كثيرة. وقد وصل إلى نصّه الروائي في جلد مركّب يستدعي الحكاية ويهدمها؛ يستدعيها حكاية، بصيغة المفرد، ويحوّلها إلى علاقة روائية في تمازجها مع الحكايات الأخرى، أي في لحظة اندراجها في البنية الحكائية الشاملة. وينطوي تحقّق البنية الحكائية على عناصر أساسية متعدّدة. يتمثّل العنصر الأول فيها في هدم الحكاية في دلالتها التقليدية، فالحكاية، تقليدياً، حديث عن وعيد ينتظر من اقترب إنشأً ووقع في الخطيئة أو وعد يذهب إلى من زامل الخير، ودافع عنه<sup>(١)</sup>. وفي الوضع الفلسطيني تهاوى دلالات الخير والشر في أطيافها الدينية والأخلاقية، ويتكسح الوعي الأسبان أقاليم الحكاية كلها، محدثاً عن رعب التاريخ وعن اغتراب ثقيل لا هرب منه. كان ثنائية الخير والشر تذيب معنى التاريخ في قبضة القدر الباهظة، بينما الوعي الأسبان يحاور التاريخ ويسائله عن معنى الخير والشر في آن. وبهذا المعنى، تنكسر الحكاية التقليدية، في سؤالها وجوابها المغلقين، ولا يتبقى منها إلا الشكل الخارجي. ويتكشف العنصر الثاني في السيرة الذاتية، حيث يحتل الفرد المفرد، المؤنّس في سلوكه وطباعه، موقع القيم المجردة، ويخبر أنه قادر على التقويم والمحاكمة والكتابة، وأنه لا يولد من تضاعيف الحكاية، بل يجعل منها أداة لحمل قول قصده أو رؤية يأخذ بها. وربما يكون عنصر السيرة الذاتية، المعبر عن فردية واضحة لا خفاء فيها، العامل الأساسي في استحضر الحكايات وهدمها. فعلى خلاف الحكايات القديمة التي تحتفل بالقيم المجردة وتهمل طبائع البشر، تأتي الرواية لتحتفي بالبشر وتعرض عن المجردات. ولذلك تبدأ «المتشائل» بالسطور التالية: «كتب إلي سعيد أبي النحس المتشائل، قال: ابلغني أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى وانتخاب زوج اللبدي بيرد رئيساً على الولايات المتحدة الأميركية»<sup>(٢)</sup>. غير أن السيرة الذاتية، وبالمعنى الروائي، لا تتعَيّن بأبعادها النفسية والاجتماعية، بل تتحدّد أولاً بشكل اللغة الذي تأخذ به، كما لو كان توليد الذاتية، روائياً، يعود إلى انزياح قولها اللغوي عن النسق اللغوي المسيطر. فإذا كان أسلوب الإنسان في الحياة اليومية هو ما يميّزه من غيره ويمثّل شخصيته بالاختلاف والمغايرة، فإن ما يخلق السيرة الذاتية، روائياً، يعود إلى قول لغوي يغيّر الأقوال الأخرى ويختلف عنها في تصريف أحوال اللغة. أكثر من ذلك: إن الفرق بين الإنسان المحدّد تاريخياً في الرواية وظلال البشر في الحكاية يفرض شقافية اللغة الحكائية، حيث تتساوى الكلمات والأشياء، ويجعل اللغة الروائية ملتبسة ومعورة بالظلال، كما لو كان زمن الحكاية يساوي بين ظواهر الأشياء وجواهرها، على مبعدة من زمن روائي يُعَرَّب عن فرق لا سبيل إلى تجاوزه بين ظاهر الموضوع وجوهره الهارب أبداً. وقد صاغ إميل سيرة «سعيد»، بما يميّزه عن غيره ويعطيه فردية خاصة، وذلك في لغة متفرّدة، أو قريبة من الفريدة.

ويظهر العنصر الثالث، الذي يكسر الحكاية، في المنظور الساخر الذي يؤنّس العلاقات جميعاً،

ويرى البشر في تفاوت مراتبهم، ويبصر الأسباب التي أنتجت الفروق والراتب، بعيداً عن معايير الأخلاق. يُعَيِّن الساخر الوضع التاريخي الذي تنوس فيه السيرة الذاتية، ويؤكد استنكار الوضع واستهجانته. وقد تمتد السخرية وتشجر وتخرق العلاقات جميعها، حتى يبدو الوجود الإنساني عبثاً أو قريباً من العبث، إذ القوة نظير للعدالة، وإذ ضعف الإنسان مسوخ لانهطامه ومهانته. تردم السيرة الذاتية، في شكلها الساخر، زمن الحكاية المغلق، وتستول من البنية الحكائية زمناً تاريخياً لا التباس فيه. ولعلّ التمازج بين الحكاية والسيرة الذاتية، كما الانتقال من الحكاية إلى البنية الحكائية، قد مكن إميل حبيبي من ترهين الموروث الأدبي، وأسعه في بناء رواية حديثة - المتشائل - على الأقل - من مواد حكاية مختلفة.

ويمكن، ربما، تفسير كون إميل إلى استراتيجية الحكاية بسببين، يتوزعان على تشكيله الثقافي والفكري من ناحية وعلى منظوره الذاتي إلى العالم من ناحية ثانية، وإن كان السبب الثاني يظل تابعاً للأول وخاضعاً له. يتجلى السبب الأول في وعي مأخوذ بثقافة الحكاية وصادر عن ثقافة حكاية.

يبدأ إميل كتابه: «اخطية» بالسطور التالية: «كان والدي، الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة من متاع الدنيا سوى عصا يتوكأ عليها، وأخوتي الكبار يتوكأ عليهم، ووالدتنا، وهي حامل بي، يتوكأ عليها، وحكايات السامر، هو أول من ألقى علينا لغز الأمير الفاضل الذي لم يهدد إلى حلّه سوى ابن الوزير الأصغر»<sup>(١)</sup>. يضع إميل «حكايات السامر» بين العناصر الحميمة التي تشكل عائلته، مثلما يجعل من الهوامش التي يضعها في صفحات كتبه استبطالة لتلك «الحكايات» وامتداداً لها. فباستثناء كتاب «كانديد» لفولتير، فإن القارئ لن يعثر لدى إميل إلا على ثقافة تراثية عربية قديمة. ويستبين العنصر الثاني في منظور ذاتي، يتأخم العدمية، يعيث بالوقائع ويحول الوقائع إلى عبث خفيف. وإذا كان السبب الأول قد زود إميل بما لا ينضب من الحكايا وتقنيّة حكاية، فإن العنصر الثاني جعله يرى في التاريخ جملة حكايات لا أكثر.

### من السيرة الذاتية، إلى أدب الإنسان المضطهد

خلق إميل «المتشائل» من راور للحكايات ومعلق عليها، أو من راور يختار ما شاء من الحكايات ويسكن فيها. كان الحكاية مرآة تكشف عبث الوجود ونقص الراوي الذي لا شفاء له. ويصدر عن الحكايات... المرايا كائن هجين قوامه المفارقة، التقى بما شاء وأضاعه أو التقى به ولم يدرك أبداً، فيبقى مضيقاً في الحالتين، ولا يلتقي بذاته إلا ليفقدها من جديد. يقول «المتشائل»: «وأنتني حكاية الساحر الهندي الذي ينصب الحبل فيظل يرتفع في السماء حتى يغيب رأسه في الغيم فيصعد عليه حتى يغيب ثم يعود ويهبط عليه فلا يتأذى بل يسترق. ولكنني قلت: ما أنا بساحر هندي بل مجرد عربي بقي، سحراً، في إسرائيل»<sup>(٢)</sup>. والبقاء، سحراً، هو البقاء بمعجزة، وهو الحاجة إلى المعجزة للحفاظ على البقاء الغريب. وفي المعجزة ما يستثير الضحك، لأن الغاية المنتظرة منها تحيل على المبلول، فلا أحد يتوسل المعجزة ليستمر متبرداً على هامش الحياة. مع ذلك، فإن المعجزة التي توقظ

الضحك لا تلبث أن ترمي بأقنعتها وتبذل الضحك العادي إلى ضحك أسود، لأن المعجزة أبقت إنساناً في أرض كانت له لا أكثر.

تدور مأساة «المتشائل» بين القوة المنتصرة وقدرة المنتصر على الخلق عن طريق التسمية، فالمنتصر، بالضرورة، خالق، يخلق الوقائع والمواضيع وأقدار البشر بواسطة الأسماء التي يخلعها عليها، كما لو كانت ماهية الموضوع تساوي الاسم الذي رمى به المنتصر عليه. ولذلك فإن المهزوم، من وجهة نظر المنتصر، لا وجود له في ذاته، لأن وجوده يساوي الاسم الذي اختاره المنتصر له، الأمر الذي يعني أن المنتصر يلغي المهزوم ولا يقتله، لأن في القتل شيئاً من الاعتراف به. تكمن مأساة «المتشائل» في وجود قوامه المفارقة، فهو موجود ولا موجود في اللحظة عينها، لا وجود له في ذاته، وموجود هو في الاسم الذي خلعه اللغة المنتصرة عليه. غير أن هذا الاسم يحيل على الإلغاء لا على الوجود، وينقل «المتشائل» من عالم الأعراف المألوفة إلى عالم هجين، يترجم معجزة الوجود والعدم وجود في آن.

يلغي الصهيوني<sup>١</sup> الفلسطيني في لحظة أولى، ثم لا يلبث أن يلتقي به في لحظة ثانية، بعد أن إلغاء. ويكون على الفلسطيني أن يحقق الوجود والإلغاء معاً، أي أن يكسر المنطق وأن يخلق من شظاياها ضحكاً أسود. وبسبب منطق الإلغاء «بتسلل الفلسطيني إلى أرض إسرائيل» و«ينظر من بعيد إلى بيت كان له»، ويصبح «العربي الذي بقي، سحراً، في إسرائيل». أما في منطق الوجود فلا وجود له، ذلك أنه مخلوق يقرر أحواله خالق يتجاوز به باستمرار. وقد يصدر الضحك الأسود عن صيغة الإلغاء / الوجود المستحيلة، غير أنه يصدر أولاً عن معادلة الخالق والمخلوق المفترضة، التي ترد إلى موازين القوى ولا تقترب من سماء الآلهة في شيء. فإن اعترف المهزوم بقرابة المنتصر للآلهة كان ذلك من باب السخرية، وأن رأى في ذاته قريباً لعبيد الآلهة المنتصرة كان ذلك من باب الهجاء الذاتي. ومن السخرية والهجاء الذاتي صاغ «المتشائل» درياً ضيقاً خاصاً به، لا يوازي الدروب المألوفة بل يقفز فوقها.

في أحوال «المتشائل» ما هو قريب من أحوال العبد الجاماكي، الذي هبس مرة بـ «ضربة عنيفة مستقيمة بعضا عرجاء». غير أن المسافة بين العصا الموجودة والضربة المنشودة تدفع بالمهزوم إلى دروب الانقسام، فيعيش مستتراً بالكلمات المتناحرة، ويقول بما لم يفكر به ويفكر بما لن يقوله أبداً. ولقد اقتات «المتشائل» طويلاً، بلغة تأكل موضوعها ويفكر يفثني بلغته، حتى تجاوز تخوم الضحك الأسود واقترب من العبث الخالص: «قلت له: مدير عالي الثقافة! قال: فعم كنتما تتحدثان؟ قلت: عن شكسبير وعطيل وديمونة. قال: وتعرفهم؟ قلت: أروي عن الأول وأستلقي كالثالثة. قال: يا حبذا...»<sup>(٢)</sup>. ينتهي «المتشائل» إلى صنعة اللغة بعد أن يبدد مراجعها، يعيث بذاته، فإن أصابه الملل بحث عمن يعيث به، مبرراً اللعب الأول بقيح الحياة وظلها الثقيل، مسوغاً اللعب الآخر بالحفاظ على الوجه، بعد أن انطفأت ملامح الوجه تحت ثقل القناع، منذ زمن طويل. وجود مقنوط يستولد الضحك الأسود من شرط المفارقة الذي يعيش، ثم يعيد استيلاؤه من وضعه الذاتي، بعد أن ذهب اللغة في اتجاه وتشتت الفكر في اتجاهات مختلفة.

يأتي الضحك الأسود من وجود قوامه إلغاء ومن إلغاء ذاتي يلبس قناع الوجود، بل يأتي من

علاقة مؤسسية بين الوجه والقناع، إذ القناع يأخذ دور الوجه والقناع، وإذا الوجه يتداعى تحت وطأة النسيان. يقول جيمس سكوت في كتابه: «المقاومة بالحيلة»: «إن أولئك الذين يجبرهم السيطرة على وضع قناع على وجوههم، سيكتشفون ذات يوم أن وجوههم قد غُت بحيث صارت توائم القناع. في مثل هذه الحالة تنتج ممارسة الخضوع، في الوقت المناسب، ومشروعيتها الخاصة، بحيث يبدو الأمر شبيهاً بما يقول باسكال حول أولئك الذين لا إيمان دينياً لهم لكنهم مع هذا يرغبون أن يبخروا على ركبهم خمس مرات في اليوم الواحد للصلاة...»<sup>(٧)</sup>. لقد ارتضى «المتشائل» بصيغة القناع كي ينقذ ذاته في شرط الاحتلال الصهيوني. غير أنه ما لبث أن أدمن على القناع، حتى بدا الأخير وجهه الوحيد، كما لو كان قد ارتضى صيغة الخالق والمخلوق، على الرغم من سحرية سوداء وهجاء نقدي مر المداق.

احتفظ إميل صيغة الضحك الأسود في أعماله اللاحقة، مثلما تمسك أبداً باستراتيجية الحكاية. مع ذلك، فإن الضحك الأسود لن يعثر على حامل بشري له، بل سينتشر في سطور الكتابة، بعد أن غدت الذاكرة المؤرقة مرجع الكتابة وموضوعها في آن. تنحصر الذات والموضوع للذين تقع عليهما السخرية، ويغدو التاريخ موضوعاً للهجاء، بعد أن تكشف قاضياً مرتشياً ولا تنقصه البداهة. ولهذا، تعود صيغة الإلغاء / الوجود المستحيلة وقد تحولت إلى صيغة الظلم / العدالة الفادحة، حيث المسدس يبنى قرى ويهدم أخرى، وحيث العشب الرطب يمنع النار عن العشب اليابس ويدفنه تحت التراب. يقول الراوي في «أخطيئة»: «سَعُوا هذا الشارع باسم «هالوتس». ومعناه «الطليعي». فلا يجوز لنا، تاريخياً، ترجمته إلى اللغة العربية كما فعل اخواننا اليهود بالعديد من الأسماء العربية العريقة في هذه المدينة، أو بدلوها تبديلاً، حتى أصبح شارع الناصرة شارع «إسرائيل بار يهودا»، وأصبح منيعه - ميدان الملك فيصل - أمام محطة سكة حديد الحجاز - «شارع خطيبات جولاني»، وهو خط عربي ركيك يقصدون به الاسم العبري «خطيبات جولاني»، أي فرقة «الصاعقة» العبرية الشهيرة باسم قائدها الأول، جولاني. وكنت، قبل إلامي بهذه العلوم العسكرية، أعتقد أن جولاني هذا هو دون جوان عبري له عشيقات يسمون، احتشاماً، «خطيبات»...»<sup>(٨)</sup>. تعود سيرة الخالق الذي يؤكد أسماء ويلغي أخرى، ويعيث بالأسماء في لعبة لاهية لا حدود لها. غير أنه لهو غريب، يبدأ بتهديم تاريخ البشر وينتهي إلى مطاردة أحلامهم، ذلك أن الأسماء المؤرودة والأسماء المبعوثة تحيل على البشر، مثلما قرّرها خالق الأسماء ومبدعها. ولذلك، فإن حداثق الأسماء العبرية ترقد راضية فوق مقابر الأجساد العربية.

إن كان الاسم يساوي المسمى فإن «المتشائل» تعيين لمخلوق هجين وتحديد لجنس جديد من البشر. ولن يذهب إميل حبيبي بعيداً في فتنة اللغة، لأن روايته أدركت أن من يشطر الكلمة إلى نصفين يشطر حاملها إلى نصفين أو أكثر. فوضع أنصاف الأسماء جانباً، وراح في رحلة مؤسسية ترثي الأسماء الغاربة، وتفتش عن ظلالها في ذاكرة مضطربة، تستعيد ما اندثر من الأسماء. كتابة، كأن الصوت الذي أكثر من القهقهة يوماً تداعى قبل أن يغادر الحنجرة. وتعطي «سرايا بنت الغول» صورة عن بقايا الصوت الذي يلطم بقايا الأسماء، حيث لا ضحك ولا قهقهة بل ذاكرة تنوء بالأسماء المتبعثرة،

قبل أن تغوص في صمتها الأخير.

### دلالة الشكل : من سيرة الضاحك إلى سيرة النازكة

حين دخل شيخ مصري باريس لأول مرة قال: «وجدت ليلها كسواد العين كله نور». يمكن استعارة القول الجميل وتطبيقه على شخصية «المتشائل»، حيث يصيح: «وجدت ضحككم كمسكن الأيتام كله بكاء». والضحك - البكاء قناع متسلط، يبدأ بحماية الوجه وينتهي إلى دفنه واستئصاله. وهو ما يؤكد «المتشائل» شخصية بالغة السلب والصفاء، فهي صورة عن المهزوم العاجز في لحظة وصورة عن المهزوم السعيد بهزيمته في لحظة أخرى. ويمثل القناع، ربما، رحلة «المتشائل» المتواترة بين توليد الوجه الجديد وتهينة مراسيم دفن الوجه القديم، كأنما راض نفسه طويلاً كي يغدو صورة الإنسان المتداعي بامتياز. وقد يبدو «المتشائل» مرآة للإنسان المضطهد الذي باع وجهه لينقذ روحه، لكنه، وهو المتداعي الذي لا قوام له، باع روحه ووجهه معاً كي يشتري قناعاً مستعملاً. يأخذ القناع الذي يقع عليه المهزوم دلالات متعددة، فهو حجب لوجه يفضي بصاحبه إلى التهلكة، وتنكر لوجه قديم وتباعد له، واعتراف بانتصار الآخر وهزيمة الأنا، وسعي باتس إلى طرد الأرواح الشريرة، وجهد تعيس في اختراع حياة جديدة، وإلغاء لكل مواجهة صريحة بين المنتصر والمهزوم، لأن المواجهة تفترض الحفاظ على الوجه وتدمير القناع، أو تفترض سيطرة الوجه على القناع. لقد ارتضى «المتشائل»، منذ البداية، بالتخلي عن وجهه والاكتفاء بالقناع المستعمل. ويقدّر ما أمّلت عليه هشاشته الفادحة تبني استراتيجية القناع من دون مقاومة، فقد فرضت عليه، لاحقاً، أن يستولد من قناعه الأول ألقنة متعددة، كما لو كان يعتقد أن إلغاء الذات شرط لإبقاها، وأن تأكيد الإلغاء سبيل إلى إزدهار الذات الملقاة، حتى تحول الإلغاء الذاتي للوجود خياراً ومهنة ومصيراً. يخبر «المتشائل» عن عبثه المأساوي بكيانه حينما يقول: «فلما مررت من أمام بيتنا، ورأيت هناك غسلاً منشوراً، خانقني شجاعتي. فتظاهرت بأنني جئت أنزّه على شاطئ البحر. وأخذت أذهب وأعود من أمام بيتنا. وفي كل مرة أهرّبهم بأن أطرق الباب، فتخونني شجاعتي»<sup>(١)</sup>. وواقع الأمر أن «المتشائل» معجب بـ «شجاعته المقلوبة» ومرتاح لها، أي أنه مرتاح إلى إعلان، لا نهاية له، عن خضوعه للمنتصر وتأكيد ولائه له. ومع أن مبالغة العبد في الولاء لسيدته وشاية تقليدية بحقد دفين، فإن المبالغة في المبالغة ترفع «المتشائل» إلى مقام العبد السعيد، الذي يحقد على ذاته إن هبس يوماً بالحق على سيده. والمبالغة في المبالغة، هي التي حملت «العبد السعيد» على أن يرفع من جديد راية الاستسلام في حرب حزيران، حينما لم يكن مطلوباً منه ذلك. حين تحدث بريشت عن «الجندي الطيب شفايك»، الذي يتساذج مكرّاً ومكر متساذجاً، قال: «إنه اللا إيجابي الذي تقوم إيجابيته في لا إيجابيته»، أي أنه ذاك الإنسان الذي يستنكر ظروف الاضطهاد بأفعال وأقوال لا تفصح عن الإستنكار تماماً. ولذلك فإن «شفايك» يعرف الاستنكار المتّنع، ولا يعرف المبالغة في الولاء والمبالغة في المبالغة أبداً. ولهذا كله ينتهي «المتشائل» إلى عبودية فعلية وعبث لغوي، كما لو كان دور اللغة العابثة حجب دنا عيومية متسقة. يقول: «ضحكتُ، فأعجبني ضحكي، فأغربت في الضحك». وضحكه المتواتر، في وضعه



البائس، إشارة إلى خنوعه وإلى غيطة يفتننها الخنوع وتباه به، الأمر الذي يلغي معنى الهزيمة ويجعل من مواجهتها أمراً مضحكاً. وما ضحك المهزوم المتدفق إلا احتفال بتلاشي المعنى واحتفاء بالمعاني المتلاشية والانتفاخ على السديم.

لقد خلق إميل جيببي «سعيداً» مهزوماً وأحسن تخليقة إلى حدود الفتنة، حتى غدا في غلظه اللغوي جميلاً وجديراً بالمحاكاة. غير أن إميل لا يلبث أن يلتقط الفتنة ويطوح بها بعيداً، لأن الشكل الساخر الذي يحتضن المهزوم السعيد ينمّذ به ويشجب الشروط التي أنتجتة إنساناً بلا قوام. فالضحك الأسود وشاية بزمن أسود، لأن للأزمنة البيضاء ضحكها المختلف. تفصح رواية إميل عن دلالتها في التوثر القائم بين المضمون والشكل، إن صغ القول، إذ المضمون يبني «مهزوماً جميلاً» لا شروخ فيه، وإذ الشكل يطارده المضمون ويهدمه، وما الشكل إلا السخرية السوداء التي قلبي توالد الحكايات وسبولة اللغة ومواقع الشخصيات..... والتي تبني علاقات التعارض والمفارقة وزواج التناقض، أي التي تبني قلبي نص إميل نصاً هجائياً بامتياز. ويدلل الهجاء، في شكله الفني، على التناقض بين الواقع والمثال، أو بين الواقع والمنطق، في حال الوضع الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي. وفي هذا التناقض ترثي الملهة السوداء - الضحك الأسود - مثلاً مفقوداً وترجم واقعاً نقيضاً للمثال وطارده له، كأن الملهة السوداء مقارنة ساخرة بين السواء المنبوذ والشذوذ المسيطر. وهذا ما حمل هيجل، على الرغم من محدودية مقارنته في رأي جورج لوكاش، على أن يرى في الملهة السوداء تعبيراً عن «تفكك الفن الكلاسيكي»، أو عن «التعارض الصريح بين الذاتية المتناهية والعالم المقروض»<sup>(١١)</sup>. بل أنه رأى فيها جنساً أدبياً غير مكتمل، لأنها تُخفي غياب المصالحة بين الواقع والمثال، قبل أن تتورق أمام المظاهر الأخرى. وفي هذه الملامح كلها، المنطوية على «التفكك والتفويض وغياب الروثام بين الواقع والمثال»، وصولاً إلى الجنس الأدبي الذي يُعتبره النقص ويجانبه الكمال، تكون الملهة السوداء صورة عن عالم ينزف ضوؤه، أو صورة عن واقع ينوء تحت أطلاله قبل أن يقف من جديد.

أخذ لوكاش بتقليل ما جاء به هيجل في معالجته للملهة السوداء، وحاور الكثير الذي رفضه. فقد اتفق مع الفيلسوف الألماني، الذي يستعير منه لاحقاً نظريته في الرواية بمفردات ماركسية، في ضرورة وجود شروط تاريخية مشخصة قلبي كتابة الملهة السوداء، واختلف معه في تعيين ماهيتها ودلالاتها الأدبية. فالملهة السوداء، كما يرى الفيلسوف الهنغاري، جنس أدبي سوي، لا نقص فيه ولا شذوذ، مثلما أنها جنس أدبي مقاتل بامتياز. وفي هذا الجنس، الذي له جماليته الخاصة، بفيض الشكل على المضمون، بل يخفي المضمون وراء شكل يتضمنه ويتجاوز في آن، كما لو كان الشكل في ذاته إفصاحاً عن المضمون المتسرب فيه: «إن ما تصوّره الملهة السوداء، هو ليس فقط ما يقاومه المرء والأسباب التي حملته على ذلك، ولا هو القتال ذاته، ولكن شكل التصوير ذاته، والذي هو من حيث المبدأ وبشكل مباشر شكل القتال الصريح»<sup>(١٢)</sup>. ومهما تكن الفروق بين قول هيجل ولوكاش، فإن ما جاء به الأخير يُلقى على عمل جيببي وضوحاً لا مزيد عليه. حيث العمل استجابة لشروط تاريخي مشخص أملاء، وحيث الشكل الفني في ذاته نفي لشروط الاضطهاد المشخص وتنديد به.

وبهذا المعنى يكون «المتشائل»، الذي لا قامة له ولا قوام، مبرراً للشكل الفني الذي يرفعه عالياً في سماء اللغة قبل أن يرمي به في وادٍ سحيق، ذلك أن الشكل المقاوم ينتقم بلا رحمة من كائن بائس لم يعرف إلا الاستسلام.

وعلى الرغم من شكل الملهاء السوداء الذي يبني «الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل»، فإن الرواية، في مستواها الظاهري، سيرة ذاتية، وإن كان الشكل الفني يخلق منها سيرة ذاتية مقلوبة. وتتبدى، في الحالين، معالم أدب الإنسان المضطهد، فالسيرة الذاتية، مقلوبة كانت أم سرية، تزامن الإنسان المضطهد وتلازمه. يكشف الركون إلى صيغة السيرة الذاتية عن تأكيد لذات مهددة تواجه الآخر الذي يهددها، وعن إحالة على ذات أخرى، قائمة أو محتملة، تتابع سيرة الذات المهددة وتستأنف مواجهتها. ولعلّ «يُعاد»، التي كلما اصطدم بها «سعيد أبي النحس» هرب منها من جديد، صورة عن السيرة الذاتية للمثال المحتجب، التي تواجه سيرة ذاتية ظاهرية فقدت المشل جميعها، والتي تستأنف أيضاً سيرة ذاتية أخرى، قوامها الجمال والمواجهة. وسوف يخلق سارد السيرة الذاتية، في أعمال إميل اللاحقة، سيرة ذاتية أخرى، كي لا يظل معلقاً في الفراغ، وكي يصنّ عن الذاكرة المتعبة ظلال النسيان. ففي مقابل «يُعاد» و«باقية» في رواية «المتشائل»، سيحدث الراوي عن «سرو» و«أخطية» في رواية تحمل اسم الأخيرة، قبل أن يتلفظ باسم «سرايا» في رواية حزينة تالية.

تبدأ رواية «أخطية» بـ «كان والدي، الذي لم يحمل معه من القرية إلى المدينة...». يحيل «الوالد الذي كان» على الصبي الذي كأنه الراوي مرة. فإن غادر الصبي صفحات الطفولة، جاء مكانه الشاب الذي عشق «سرو» حتى التلف، وتلاه الشيخ الذي كان كهلاً ذات مرة. يسرد الراوي أطوار حياته، ويعتصم بالكتابة حصناً يصده عنه النسيان، ويؤكد بالكتابة كياناً إنسانياً يقطاً، يدرك الفرق بين الأزمنة، ويستظهر أسماء القرى التي خدمت وأسماء الشوارع التي تغيرت. يبني الراوي سيرة ذاتية في فضاء زمني موجه يُملي على السيرة أن تكون فردية وجماعية في آن، ذلك أن سيرة المضطهد لا تستوي سيرة إلا إذا انطوت على سيرة الآخرين الذين أصابهم الاضطهاد، والذي يكتب المضطهد سيرته معهم ومن أجلهم. ولهذا، فإن «كان والدي» الأولى تتوزع على كل «ما كان»؛ الصبي الذي شاخ والأرض التي انتهكت والمعشوقة التي اختفت والصديق الذي ضاع ومذاق الفاكهة، في «أيام العرب».... تتعامل السيرة الذاتية مع كل ما ضاع، وتستعيد الضائع عن طريق الكتابة، بل أنها توغل في تجميل الكتابة وتجويدها، لأن على الكتابة أن تكون جذيرة بموضوع الكتابة.

يقول إميل في الصفحة الأولى من «سرايا بنت الفول»: «وأما بطل روايتي فقد مضى، في طول الرواية، يبحث عن فتاة كان أحبها في صباه ثم أشغلته هموم اليومية عنها. فأهلها حتى عادت وظهرت له في شبخوخته...»<sup>(١٦)</sup>. ويقول في النصف الثاني من الرواية: «قال: كان يغيب دهرًا ثم يظهر في بيتنا عصرًا. فهل سيعود بعد هذه الغيبة؟ ها أنا أمعن النش في أغوار الذاكرة بحثًا عن غيبته الأخيرة فلا أهندي إلى بداية لها فكيف أهتدي إلى نهايتها؟»<sup>(١٧)</sup>. تستعيد هذه الرواية أقوال

الرواية التي سبقتها، وإن كان صدى الزمن نقل الكتابة من الحوار مع الذاكرة إلى «نبيش» ذاكرة مرهقة. يلهث الكاتب وراء سيرة ذاتية مفرداتها: الصبا، الشيخوخة، الذاكرة، الغياب، البداية، النهاية، البحث، الاهتمام.... وقد تبدو السيرة، في مفرداتها الظاهرية، بحثاً عن تجربة ذاتية تسربت في شقوق الزمن المنقضي وتناثرت في أحاديث الذاكرة المتطفنة. لكن سيرة الإنسان المضطهد لا تلبث أن تستدعي ما ينقض الذات المفردة وتُنصّب الكتابة صوتاً جماعياً، فالمضطهد لا يؤكد ذاتيته في مواجهة ذات نقيضة إلا بانتعائه إلى ذات جماعية يعكس عليها ويدافع عنها. ولذلك، فإن «تقديم الرواية» المحدث عن الصبا والحب والشيخوخة، أي عن كل ما يوهم بسيرة ذاتية خالصة، لا يمنع الرواية أن تبدأ بالسطور التالية: «كانوا في صيف العام ١٩٨٣. وكان صدى الحرب السادسة يتردد، بعد، في آذانهم تردد آهات الحنين في صدورهم إلى صخرة على الشاطئ، ابتلعها البحر أو إلى عين ماء على الكرمل نشئها القهر».

إن السيرة الذاتية التي يسطرها الإنسان المضطهد إعلان عن ذاكرة لا تقبل الانطفاء وحوار مع ذاكرة لاحقة تتجنب النسيان. ولأن السيرة الذاتية التي كتبها إميل تندرج في آداب الإنسان المضطهد، فقد تضمنت كل ما يرد إلى الذاكرة ومشتقاتها ونقائضها وأطوارها المحتملة. فهي تتحدث عن النسيان والتناسي والذكرى والتذكر والنسي والاستدكار والماضي والذي كان... والتماس اليقين. ويعطي الوقوف أمام صفحات قليلة من كتاب «أخطيئة» إنارة لدورة الكاتب المضطهد المستمرة في ثنائيا الذاكرة: «وجاءنا، فيما بعد، وهو مذهول بخبر أذهلني وأقعديني في مأثم الذاكرة / تعودنا الذكريات مثلما كانت الحمى تعود أبا الطيب / فأخذت تلح عن شجرة ذاكرتي اللحاء، قشرة قشرة، فتنتجلي أمامي الأسماء / وكانت مكتظة بالمقاعد ذات الطراز العتيق وقد علتها مسحة من غبار لو كان النسيان غباراً لكانه / أحطنا الذاكرة بأكياس ملأناها بالنسيان استحكمتنا وراءها نصد غارات اليباس حتى لم يبق في الذاكرة سوى هذا السياج / فيعتب عليك هذا النسيان / وكانت الأشباح تظهر فجأة ثم تختفي، كما الأشباح، فجأة...».

تقوم الكتابة بإعادة تعريف الذات المهتدة، لأن تحولات الزمن أعطتها تعريفاً جديداً. فالفلسطيني الذي كان يعيش شرطاً إنسانياً سوباً، رخله الزمن إلى أقاليم «اللاجيء»، الذي هو مفرد بصيغة الجمع. ويسبب تجربة اللجوء تكون السيرة الذاتية صوتاً جماعياً، أي إعادة تعريف للإنسان المضطهد، بشكل يحيل على ما كانه وعلى ما يجب أن يكون عليه. غير أن هذه الكتابة لا تعثر على صيغتها الموافقة، إلا لأنها تنقب عن الأسباب التي قلقت بصاحبها إلى مأساته الخاصة، الأمر الذي يجعل من السيرة الذاتية إعادة تعريف لصاحبها ومحاولة في فهم الأسباب التي دعت إلى تأمل تعريفه السابق والتعريف الذي تلاه. تقول بريرة هارلو في كتابها الجميل: «أدب المقاومة»: «تسرد مذكرات السجن للمعتقلين السياسيين نضالات المقاومة وقصصها المتفرقة والمتمازجة داخل جدران السجن وعبر الحدود القومية»<sup>(١٤)</sup>. تأخذ مذكرات الفلسطيني، وأعمال إميل آية عليها، الأبعاد ذاتها، مع فرق جوهري، هو أن السجن تجربة فلسطينية جماعية، قبل أن يكون محنة فردية.

### السيرة الذاتية : أدب الهوية وتحور المنظر

تتكوّن سيرة الإنسان المقهور، بدايةً، في حوار ناقص بين ماضٍ تولّى ومستقبل مرغوب. ويعمل هذا الحوار على رثاء الماضي وتجميله. وإذا كان الرثاء احتجاجاً على حاضر بائس، فإن في تجميل الماضي ثقة بعودته الوشيكة، وقد أخذ اسم المستقبل. وهذا ما قصد إليه إدوارد سعيد، وهو يتحدث عن «التاريخ المقموع» و«التاريخ المقاوم»، حيث ينتج الأدب سياسته الخاصة، كي تصبح «السياسة الأدبية» عنصراً فاعلاً في مشروع تحرري عام<sup>(18)</sup>.

وإذا كانت السيرة الذاتية إعادة تعريف لذات مضطهدة وتعريف بها، فإنها، في اللحظة ذاتها، تعريف لآخر لا يحتاج إلى كتابة سيرته الذاتية. وهذا الفرق الباهظ بين مخلوق يحقق ذاته في فعل الكتابة و«خالق» يجسّد ذاته خارج الكتابة، هو الذي قاد إميل إلى سيرة ذاتية مكتوبة وإلى سيرة ثقافية موازية تدعم الأولى وتؤمّن لها أسباب الوجود. فكتابة إميل تعريفٌ لهويته ودفاع عنها، لكنها كتابة تشارك المهلة السوداء دلالتها الفنية، أي أنها كتابة تعرب عن هويتها في شكلها المكتوب، سواء نطق الشكل بآثام الذاكرة أو ارتاح في صروح البلاغة المستريحة. وبسبب هذا ارتاح إميل في متواليات الحكاية، التي أمدته بها قراءة متواترة ومتأثية للموروث الثقافي العربي. فهو يأخذ بالحكاية كتقنية أدبية، وهو يميّز التقنية بالمواد الأدبية التي تستعملها، ويظل في الحالين في حقل الثقافة العربية الموروثة، التي تعيد الرواية صياغتها. وعلى هذا، فإن كتابة إميل تبني هويتها في انعكاس مزدوج، فهي تبني هوية الإنسان المضطهد في شكل السيرة الذاتية، التي تعكس أحوال الحاضر، وهي تبني الهوية بمواد ثقافية مطابقة، تعكس الماضي والثقافة التي تشكّلت فيه. ويردّ هذا الانعكاس المزدوج إلى الاضطهاد، بقدر ما يعلن عن المقاومة التي يجابهه، ذلك أن التحصّن بالموروث الثقافي نفى للحاضر «الطاري» وعدم اعتراف به. وينطوي هذا الانعكاس، أيضاً، على ذاكرة سياسية تسجّل وقائع الاضطهاد، وعلى ذاكرة ثقافية أخرى تعيّن شكل التسجيل وقوامه. وفي هاتين الذاكرتين تتكوّن الهوية القومية المقاومة، من حيث هي هوية ناقصة لا تعرف الاكتمال أبداً.

وربما، تعطي هوامش الصفحات، في روايات إميل، تعبيراً بيتاً عن ثقافته العربية الكلاسيكية، التي تختلط فيها أسماء ابن عربي والمعري وعلي بن أبي طالب وأبو الطيّب المتنبي وحكايات ألف ليلة وليلة والمسعودي والقرآن الكريم وعبدالله بن المقفع، بل أنه حول هذه الهوامش، أحياناً، إلى شرح دقيق للوقائع التاريخية العربية وتاريخ المآسي الكبرى ومصائر الأمكنة. مع ذلك، فإن هوية إميل القومية تتكشف ساطعة في بيانه اللغوي، الذي ولد جعلاً ومن دون تليف، من معاطف المعري وابن عربي وأحمد فارس الشدياق، حتى أصبح، أو كاد أن يصبح، أسلوباً متفرداً، أعطى اللغة العربية، في القرن العشرين، إحدى صفحاتها الأكثر جمالاً ونضرة. وربما يعود انهيار إميل باللغة الفاتنة إلى افتتانه بصناعة الأدب، مع أن الأمر، وفي دلالاته العميقة، يتجاوز ذلك بكثير. فإذا كانت اللغة هي شكل الفكر لا حاضنة له، كما يذهب التأويل البسيط، فإن إميل كان يفكر بالثقافة العربية وهو يكتب بلفظها، أي أنه كان يبني هويته القومية في ممارسة اللغة، من دون أن يكتسرها بالخطاب السياسي المباشر، الذي يحيل عليها.

وإضافة إلى هوية متميزة حدودها الثقافة واللغة، فقد وسع إميل وجوه هذه الهوية وأثارها في ممارسته الأدبية. فعلى نقیض أدب صهيوني شغوف بالبطولة ورماد الأجداد وأمجاد شعب جسد الله إرادته فيه ونصبه تنرياً للخلق الإلهي، فقد حدث إميل عن بسطاء البشر، هؤلاء المهوورين الحاملين بزيتونة ثابتة وريفة الظلال وبقرية هادئة لا تنتهك ملامحها. فلا صخب ولا أمجاد ولا بطولة، بل روح إنسانية بسيطة لا هالة لها وتتكلم بكل الهالات الفارغة، التي لا تشطر البشر إلى مراتب إلا لتبرر ثنائية السيطرة والإذعان للإنسانية. ولعل هذه الروح الديمقراطية، النازعة إلى التحرر والمتعطشة إلى كسر القيود، هي التي جعلت إميل يستلهم الروح الشعبية، ويمجد فيها الضحك والسخرية والهجاء والفقهية، أي كل ما يجافي الأرواح المتخشبة وطقوس التعالي والاستعلاء والاحتفال به «أكابر البشر». يقول ميخائيل باختين، وهو يتحدث عن الضحك وتاريخه وعلاقته بالقرون الوسطى: «لقد تمت ترقية الضحك عن العبادات الدينية وعن الطقوس الإقطاعية والسلطوية، والعرف الاجتماعي، وعن كل أنواع الأيديولوجيا المتهتبة»<sup>(١٦)</sup>. وربما كان إميل، الذي يضحك من ضحكه ويغرب في الضحك، يعادي كل ما يقمع الضحك ويعنعه، لأنه كان يعلم بإنسان متحرر وبعالم إنساني يزجر العبوس ويصقئ للضحك الطليق.

إنكأ على الحكاية والسيرة الذاتية والهوية القومية الصادرة عن حوارهما وتمازجهما، كتب إميل رواية، وقدم في كتابته اقتراحاً روائياً عربياً جديداً، اقتراحاً يحتضن التحرر وعبق التاريخ في آن.

## هوامش

١ - سداسية الأيام الستة والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، طبعة دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير، ١٩٨٠، ص: ١٦٥.

2 - V. Propp: Morpho logie du Conte, Seuil, Paris, 1970, P: 176-183.

٣ - المتشائل، الطبعة السابقة، ص: ٥٩.

٤ - أخطئة، كتاب الكرمل، قبرص، ١٩٨٥، ص: ١١.

٥ - المتشائل، ص: ١٦٠.

٦ - المتشائل، ص: ١٧٠.

٧ - جيمس سكوت: المقاومة بالحيلة، دار الساقي، بيروت ١٩٩٥، ص: ٧٣-٧٤.

٨ - أخطئة، ص: ٢٣.

٩ - المتشائل، ص: ٩٦.

10 - G. Lakàcs: Problèmes du réalisme. l'arch, éditeur a Paris, 1975, P: 16-17.

١١ - المرجع السابق، ص: ٢٠.

١٢ - سرايا بنت الفول، دار الرئس، لندن - قبرص، ١٩٩٢، ص: ١١.

١٣ - المرجع السابق، ص: ١٣٩.

14 - Barbara Harlow: Resistance Literature Methuen, New York and London, 1987, P: 121.

15 - E. Said: orientalism reconsiderd, "Cultural Critique", 1, 1985, P: 94.

16 - M. Bakhtine: L'œuvre de françois rabelais gallimard, Paris, 1970, P: 82.

## ذاكرة المكان مكان الذاكرة

### مطر لا يقتبئه مطر

#### فاروق وادي

ها أنت أخيراً تنهياً للخروج من رهافة النص، بحلمه الشفيف وأكاذيبه البيضاء، لتدخل حجر المدينة.. فتطوي شعابها التي ظلت مستحيلة.

.. ها أنت، ودون شرط منك، تستكين لكل شروط الدخول، التي ألفت طريقاً مشقوقاً في الذاكرة، كنت فيها غير قادر على الوصول إلى «رام الله» قبل أن تسيّم عينك بمشهد «القدس».. بتجلي الذهب والفضة، وبالشמוש المتراقصة على الأسوار والأسواق والقبور.

الآن، وقبل أن تجرؤ على التفكير بأن القدس باتت تقترب منك، تكون السيارة قد انحرفت، ودن استئذان من مشاعرك، لتصعد طريقاً لاهثة تلتف حول المدينة المزترية بسورها وبواباتها السبع.. طريقاً تهجد للالتفاف حول الذاكرة، وتتلكأ في الوصول.

ثم فجأة، ودون قدس، تهجد نفسك في «قلنديا». يتوثب القلب إذ يمسك أطراف المكان. المخيم على يمينك، ومدرج المطار المحفوف بالأضواء إلى اليسار. هنا خبرت السفر للمرة الأولى... سعدت به والطائرة ذات المحركين ترتفع بجسدهك الصغير الذي كان يزداد خفة كلما أوغلت في الفضاء. وكان فركك آنذاك كان ينطوي على شرك، فوقعت منذ ذلك اليوم في السفر، لا كفاوية... وإنما كقدر.

تذكر، في بيروت، كنت قد سلخت ليالٍ مؤرقة تستدرج فيها قلنديا المخيم والمطار إلى صفحاتك التي شرعت بياضها لعينيك. وعندما استجاب المكان، كنت ترصف الكلمات الأولى، في السطور الأولى، لروايتك الأولى. لم تكن في الحقيقة تستدعي المكان لذاته، إذ لم تعيش فيه كما ادعى النص. لكنك كنت في أمس الحاجة إليه كنقطة تتوسط مكانك الروائي والوجداني والمعاش.. تتوسط رام الله والقدس.

وها هو المكان ما زال قائماً في مكانه، لكنه بات يقف الآن على مقربة من مشارف رام الله، تاركاً خلفه القدس، قرية وبعيدة، ومعلناً بشكل صريح وجارح أن هذا الشارع المليء بالحفر لا يفضي بالتأكيد إلى ذلك المدى الأزرق الكبير.. وأن الطريق إلى البحر لا يمر الآن من هذا الطريق.

تتذكر الشرطي الفلسطيني الذي التقاك على الجسر وسلمك، دون أن يدري، مفتاح الدخول إلى الوطن، عندما سألته إن كانوا يراجون مشاكل في العمل معهم، فأجاب:

- نحن لا نعمل معهم.. نحن نعمل عندهم!

الآن، وفي فوضى الروح الموزعة بين فقدان القدس والتوق إلى رام الله، تستدرج السائق لمشاركتك انكساراتك وغيبطتك. تسأله: منذ متى أصبحنا نصل إلى قلنديا دون المرور من القدس؟ فيجيبك بسخرية، ودون تحديد للتواريخ:

- منذ أن شقوا هذا الطريق!

ثم يضيف بلكنة موشاة بحزن وانكسار:

- نحن نسير على الطريق التي رسموها لنا على الخرائط، منذ زمن طويل!

معهم. عندهم. نيمم شطر مدننا سائرين على طريق شقوها لنا!

عمر كامل صرفته وأنت تتهن السفر، وتراود اللغة، فيأتيك سائق عابر وشرطي مجهول، فيعلمك الأولى قراءة الخرائط... ويدقق لك الآخر أخطاء اللغة!

\*\*\*

في اللحظة التي عبرت فيها السيارة مدينة «البيرة» (توأم رام الله المتصق والمتداخل إلى حد التوحد)، تاركة مصنع العرق خلفها، شرع جسدك يتحرر منك، فغدوت كائناً خفيفاً، أثيراً. فكأنما اللحظة الملتبسة تصورك من مادة شفاقة تشبه الحلم. حتى المكان من حولك، بدا لك حلماً أو ما يشبه الحلم.

في الأحلام، لا يصدمنا المكان عندما يفترق عن الواقع. وغالباً ما نتواطأ مع كل ما يقترحه علينا الحلم من تبدلات.. فنعتبر أن الأمور هي هكذا. ولا نلتفت إلا بعد يقظة الصباح واستعادة الحلم، أنها كانت تخالف طبيعتها.

مستكيناً ومتواطئاً، لم تسأل عن تلك الحملة الحجرية الوحشية التي بددت سكينه مكان اشتق اسمه من الرجب والسعة.. «سطح مرجبا»، فكان أرضاً مفتوحة على المدى وفضاء الكون. لم تسأل أين رحلت بوابة «مدرسة البيرة الجديدة» التي عبرتها أقدامك آلاف المرات.. وكانت هنا، تركتها هنا، على هذا الشارع! لم تسأل عن الطريق الذي بدا أكثر ضيقاً، وأكثر هرمًا وتكلاً، وأقصر مسافة. لم تسأل عن أي شيء، حتى توقفت السيارة في أول شارع «عين مصباح» لجهة «المنارة».

\*\*\*

ها أنت في المنارة.. ولا منارة!

ها أنت في قلب رام الله.. ولا قلب للمدينة..

لا حضناً يستقبلك.. ولا أحد.

لا أيد تلوح لك.. ولا هاتف يهتف بك. لا أحد.

حشد، زحام، رماد.. ولا أحد.

زحام مبهظ، غير مألوف للذاكرتك التي زرعت حنطتها في هذه الأرض، وشرعت تتأهب الآن

لاستعادة مكانها الأليف بعد أكثر من ربع قرن تبك في الغياب. زحام مقفر، فلا حبيبة ولا صديق. بشر كثيرون يتحركون.. ولا من يؤنس وقتك، أو يكسر غربتك.

كل شيء كان يلتقي في ذلك المساء الرمادي الزاحف بعتماته، ليؤجج فوضى الروح الموزعة بين غبطة العودة وصدمتها الأولى. ضجيج السيارات المشتبكة بين مثلفات من حجر واسمنت ممعة في قببها الهندسي. فوضى الشعارات المتشابكة تضعج بها الجدران.. والتي لم تعتذر أبداً من إبداعات الخط العربي والذائقة الجمالية لشعب ثدافع عن حقوقه. البنايات المتطاولة في غير مكانها، ممتشقة حجرها الجديد، والتي تقف دون أدنى حصن معماري إلى جوار مباني توقف غوها منذ زماننا الغابر، واحتفظت بأصالة حجمها، ومكانها، وعيق حجرها القديم.

كأنما عناصر العداء في تلك اللحظة كانت تتحالف بضراوة، من أجل أن تخرج العاشق من حالة الوجد التي سكنته طوال سنوات عمره فيها وعمر منافيه، ولتوقظ المكان من نصه الحالم. يا الله. لم تشحب المدينة كل هذا القدر.. كيف غافلتنا وتغصن وجهها كل هذا القدر. ولم تفقد ذاكرتها فتصن على ولدها بدهء كان يربحجيه؟ ولم تذهب من منافينا.. ألكني نؤوب إلى وطن يشبه منافينا؟

\*\*\*

في المنافي، كانت كلمة «رام الله» مشروطة دائماً باستدعاء المنارة كصورة أولى مرشحة لاحتلال الذاكرة. وكانت المنارة، آنذاك، ذلك العمود الحجري المتطول، المشقوق في ذاكرة المدينة، بقسوته المترجة بفوانيس تشع بالضوء، والذي يتوسط بركة ماء مستديرة، تحيطها دائرة أخرى يتزاحم فيها الأخضر مع ألوان الورد ويطوقها الحديد، وفي الجزء السفلي من العمود رؤوس أسود حجرية أربعة تنث بالماء من بين أسنانها بقفامة، وثمة دائرة ثالثة مبلطة تحيط بدائرتي الماء والورد، كانت تتيح للأقدام التستر، ولدهشة العيون أن تطيل دهشتها أمام سحر الأسود وخيوط الزلال المنبثة من بين أسنانها.

وما زالت عيون شيوخ المدينة، الذين كانوا أطفالاً آنذاك، تروي دهشة داهمتها ذات يوم بعيد وجدت فيه المنارة قائمة في وسط المدينة! وتقول ذاكرتهم أنه في العشرينات، عام ١٩٢٣ بالتحديد، أقيمت منارة رام الله.. ربما بفضل تدفق أموال المغتربين في أمريكا، الذين أعادوا تنشيط حركة البناء في المدينة في ذلك الوقت. لكن السؤال حول مصدر الفكرة ظل حائراً، إذ تواضعت المدن على أن تقام المنارات حيث أقيمت الموانئ المظلة على البحر، وحيث السفن القادمة من عتبات البحر تبحث عن حزمة ضوء ترشدها إلى بر الأمان، وعن هاد، ودليل. لكن أحداً لا يعرف لماذا تقام منارة في مدينة جبلية تنأى عن البحر خمس وعشرين ميلاً وترتفع عنه تسعمئة متر. فهل كانت رام الله في أيامها الحالية تنام وتصحو على وقع موج البحر؟

يبدو ذلك. فرام الله جبال سبعة تتلقت صوب البحر. وكان الطفل الهاجع في دمك الآن، والصبي، يبحث طويلاً عن زرق البحر المسيح البعيد. كنا ما نزال أطفالاً.. وليبايض طويتنا، فقد كنا نتسابق في تصديق الإشاعات التي تطلقها قمم الجبال وتقول أن البحر السليب بات يقترب.. فنهرج إلى كل



المرتفعات محاولين اصطياد زرقته، من خلف «فندق الكارلتون»، حيث الحلاء المحيط بعين «أم الشرايط».. ومن تلة «الماصيون» الموحشة.. ومن «بطن الهوى»، حيث الحرش الذي يظل المكان، وهواء البحر الذي يأتيه ممزوجاً برائحة الكاكاو التي يطلقها مصنع الشوكولاته القريب. من هناك، كنا قادرين أحياناً على رؤية صمته الأزرق البعيد، وكان ثاقبو النظر منا يدعون أنهم يرون السفن الراسية في موانئ المدن الأسيرة. غير أننا كنا نعجز عن رؤية البحر في معظم الأوقات، فنعيد فشلنا إلى الغيش، والضباب، أو إلى اقتراب هبوط ذلك المساء المبكر اللعين.

\*\*\*

في العام ١٩٢٧ ضرب مدينة رام الله زلزال كبير. ربما اهتزت المنارة بفعل قوة الصدمة، لكنها ظلت ثابتة في مكانها. سقط جرس كنيسة اللاتين من عليائه وقتل صبياً شام نذير شؤمه أن يكون تحته. تشققت جدران وأعطبت بيوت.. غير أن المنارة ظلت واقفة في مكانها ولم تغادر المكان. في الخمسينات، كانت ساحة المنارة مفتوحة لكل القضايا السياسية، التي اقترحت نفسها آنذاك. فقد ظلت ملتقى للأهوار البشرية المتدفقة من أطراف المدينتين المتداخلتين، ونقطة التقاء البعثيين والشيوعيين الذين يحركون شوارعهم السياسية.. فتتحرك الشوارع وبشرها باتجاه المنارة، مطالبين بسقوط حلف بغداد، أو منكرين بالعنوان الثلاثي الغاشم على مصر، وهاتفين، رغم خلافاتهم الصغيرة، لعبد الناصر والوحدة العربية. وسرعان ما كانت ساحة المنارة تتحول إلى ميدان معركة بين الجنود والمتظاهرين، فتصبح مثل غمامة كثيفة وقعت على الأرض، بفعل القنابل المسيلة للدموع. وقد ظلت السيطرة على المنارة من قبل الجيش وجنود الهداية، تعني سيطرة على المدينتين، وإبناهما بحظر التجول.

وهناك، على يمينك إذ تتسمر الآن، تقف «صيدلية صلاح»، التي يتبدد اسمها على يافطة منكسرة فوق سطح المبنى.. سطحه الباقي في الذاكرة، الشاهد على أزمنة كان يقف فيها الخطباء هناك.. أو فوق تلك الشرفة التي تقابلها في الزاوية الأخرى من المنارة.. والتي شهدت، على ضآلتها، مجداً سياسياً عظيماً.

من فوق تلك الشرفة، التي يحتلها الآن اسم طبيب، كان ينطلق صوت «عبدالله الريماوي»، و«حمدي التاجي الفاروقي»، و«كمال ناصر»، الذين خاضوا الانتخابات النيابية الأردنية عام ٥٦ باسم حزب البعث في قائمة واحدة. وكان «فاتق وزاد» يقف هناك، وهو الشيوعي الفلسطيني الأول الذي يصل إلى البرلمان الأردني.. إلى جانب الطبيب الشيوعي «يعقوب زيادين»، ابن قرية «السماكية» الأردنية القريبة من الكرك.. والذي رفعته أصوات المقدسين إلى قبة البرلمان، حيث يليق برجل مثله أن يكون ممثلاً للقدس.

في ذلك الزمن، لم تكن مكبرات الصوت قد وصلت إلى قادة الحركة الوطنية، غير أن أصواتهم كانت قوية، جميلة، وشديدة الوضوح!

الآن، تبدو لك الشرفة نفسها، أكثر ضآلة مما كانت، وأقل ارتفاعاً. فهل تقلصت مساحتها وهبطت حجارته من مكانها قليلاً، أم أن قاماتنا - رغم ألهم وأنكسار الظهر - هي التي علت، بحيث بتنا

قاب قوسين أو أدنى من تلمس اسم الطبيب المعلق هناك.

\*\*\*

ربع قرن من الغياب بدا لك دهرًا . وها أنت تحمل حقيبتك الصغيرة على كتفك، لتشتبك مع طرقات مدينة ما زال وجهها ينكرك.

تقطع «ميدان المغتربين»، الذي بدا لعينيك موهلاً في اغترابه عنك، وأقل رحابة مما كان في الذاكرة. ربما حدث ذلك جزاء زحف القواطع الاسمنتية إلى وسطه، وتحوله إلى موقف لسيارات الأجرة. وربما بفعل انتصاب المجمعات الحجرية عند زواياه، واحد منها قام على أنقاض الشجر ورائحة الشواء والعرق المنبعثة من «منتزه نغوم».

بمجرد أن تترك ميدان المغتربين خلفك (الذي لا تعرف منذ متى تحول اسمه إلى ميدان الساعة، إمعاناً في تغريبه!)، وتهبط الطريق نحو «منتزه رام الله»، حتى تجد نفسك وقد شرعت في استعادة المكان الذي ظل يرقد طويلاً في الذاكرة، وأخذت تلمس أطراف مكان أكثر كثافة، يحد خيوط الوداد لتلامس قلبك.. فيعيدك إلى مطارحك. ولولا تآكل الإسفلت، لعثرت على آثار خطواتك التي تركتها على الأرض هناك منذ ثمر من توالي السنين.

ومن قصص الصدر، كان القلب يطلق - وللمرة الأولى منذ الوصول - كل عصافيره وأغاريده، لتحوم حول «البردوني»، حيث اكتشفت ذات مساء صيفي بعيد، مع صديق اسمه «رهيف»، لذة العرق وأنشودة «السياب» للمطر. ثم تطير لتحط على أطراف شبك في مدرسة البنات، حيث خفق لك هناك قلب أول، وانحرف الحرف الأول من اسمك على خشب الدرج المتآكل.

تحوم عصافير قلبك جذلي في فضاء المكان، لتحط في فندق صغير يواجه المنتزه، يقف وحيداً على أنقاض الفنادق الصيفية القديمة للمدينة، بجاراتها العتيقة وأسطحها القرميدية التي كانت تتسلل بين أغصان أشجار الصنوبر السامقة.. وتشرش بأوراقها المدببة مستديمة الاخضرار.

\*\*\*

تنخف من عبء الحقيقة. تسابق العتمة إلى شوارع المدينة باحثاً عما تبقى لك فيها، لكنها في خلسة منك تكون قد شرعت في تسللها الخفي لتلقي برمادها على الأرصفة.

بين ميدان المغتربين و«الشارع الرئيسي»، ذهب المبنى القديم لمخفر الشرطة وانتصبت مكانه عمارة تجارية حديثة. اختفى الشارع المسفلت ورسّفت مكانه أرضية من حصي البحر، باتت تكفي بالمشاة، فغدا المكان أكثر حيوية، لولا القواطع المبنية في وسطه.. والتي استُخدمت متكاً للبهجمات.

تدخل الشارع الرئيسي الذي بات مسكوناً بالأشباح الحجرية المتفاوتة في الفضاء. عمارات تشعرك بالتضاؤل وأنت تتجول بين فكيتها الهائلين. ارتفاعها وضخامتها لا يليقان بضيق المكان، ناهيك عن انتهاكها لفظ للملامح العمرانية للمدينة والشارع على السواء.. ولفضائهما المفتوح، مما حول المكان إلى بحر حجري ضيق، وحشي، وخائق.

وحده البناء الصغير القديم الذي على الزاوية هناك، ما زال يجاهد بعزله، لا للاحتفاظ بأصالته حجره وشكله فحسب، بل أيضاً بجلوة السير عكس تيار الزمن الجارف. فمن ذلك البناء كانت تنبعث

روائع الأطعمة الشعبية الجاذبة في زمن يبدو لك الآن بعيداً. أما الآن، فإن روائح الورد تحفّ بالحجر القديم وتنبعث مما كان في زمنك «مطعم الكردي».

ورد يسكن البناء القديم، هو في عينيك أجمل ما تغيّر في الشارع الرئيسي، رغم الطرافة التي أسهمت، فيما بعد، في تغيير محل لبيع الأحذية إلى مقهى شبابي حمل اسم «كان باتا زمان». أما «مكتبة عبد النور»، التي ظلت مصدر الكوحد للألوان الزيتية، وكانت تجلس بالقرب من «بيت الاجتماع» للمبشرين الفرنز، فقد رحلت.. وأنعت من مكانها عبق الفلافل!

ثمة أمكنة عديدة ما زالت تحتفظ بأسمائها وأماكنها. «بوطة ركب» الشهيرة، التي لم يصب مكانها القدم، ولم تخضع للتحديث البائس، غير أنها تخلّت عن جلستها الصيفية الخارجية في زاوية الشارع المقابلة، لتتيح الفرصة لعماره هائلة كي تنهض على أنقاض ثروات الصيف الحميمة. أما «مطعم أبو اسكندر» فما زال كما هو، لكنه بدأ مقتطفاً لذلك الرجل المفرط في سمته، الذي أضفى على المطعم اسمه.. وعلى الشطائر نكهتها المتميزة.

على بعد خطوات، تتأمل «سينما دنيا»، التي تقف في مكانها، بتشوهاها وشيخوختها الحزينة. (.. هنا، في هذا المكان، كانت «بريجيت باردو» تعزى لنا، تكشف لعيوننا المتشبهة عن كل مبادئ جسدها بثلاثة قروش.. ثلاثة قروش فقط، كنا نقبض عليها بأكفٍ معروقة، لأن جيوب البناتيل كانت مفتوحة!).

\*\*\*

وهناك، على الطرف الآخر من ميدان المنارة، يشكل «شارع النهضة» الامتداد الطبيعي للشارع الرئيسي، ولكن في البيرة. وعلى بُعد أمتار قليلة من المنارة، تقف لتتأمل «سينما الوليد».

هنا، لقي «سعيد مهران» مصرعه لسبع مرات متتالية، بعدد المرات التي ترددت فيها على «الرصاصة والكلاب»، كنت في كل واحدة منها تقي النفس بأن يتمكن سعيد من تفادي رصاص الشرطة، لكنه كان يفشل، وظل يخرّ صريعاً في كل النهايات المرة.

كان الخراب يلف مكاناً أليفاً طالما وهبنا هو الآخر حكايات ورؤى وخيالات خصبه بقروشنا الثلاثة. وقد ظلت العتمة تستوطن مكاناً عزيزاً غابت عن صالته حزمة الضوء الساقطة على الشاشة من الكوة الخلفية، منذ سبع سنوات. (وكان عليك أن تعود بعد عامين على تلك الوقفة، لتتأمل ملصقات فيلم

يلقي بسينما الوليد أن تعرضه.. ناصر ٥٦)!

وعلى بُعد خطوات من السينما، تستوقفك اليافاطة التي تكتب اسم «المكتبة العلمية»، ويشير دهشتك أنها ما زالت تحتفظ بخط «جنحو» الذي كتبها في مطلع الخمسينات، حين تأسست. وكان جنحو الخطاط قد هيمن على يافطات المحلات في المدينتين بجمالية خطه الفارسي، تحديداً، وتوجهه إلى الكتابة بالدهانات الملوّنة، فلم يلق منافسة تذكر، لا من الخطاطين الشباب (وأخي «علي» منهم)، ولا من شيخ الخطاطين جميعهم، لا في رام الله والبيرة فحسب، وإنما في فلسطين والأردن كلها.. «محمد صيام»، سيد الحبر الأسود والخط الثلثي الصعب، والمعلم الأول للجميع.

ولم يقتصر إخلاص المكتبة العلمية لتقديمها على خطوط اليافاطة، وإنما على الكلام المكتوب أيضاً،

والذي يشير إلى صندوق بريدها رقم ٦٤ وإلى هاتفها رقم ٦٤، هكذا تقول الياضفة. ورغم أن أرقام هواتف المدينة قد أصبحت مكونة من سبع خانات، إلا أن ذاكرة المكتبة العلمية توقفت عند هذا الحد، الذي حرص على درء الزيادات الرقمية عن يساره، ليبقى كما كان أيام زمان.. وتبقى ياضفة الخمسينات على حالها.

يختفي ملعب «المدرسة الهاشمية»، تصفي إلى أنينه المكتوم تحت وطأة الحجر الذي يمتطيه دون رحمة أو جمال. مكاتب، وعيادات، وشركات، تقوم على أنقاض غبار أقدامك ولهاثك خلف كرة القدم، بينما ينطوي البناء القديم على نفسه بائساً ومكتئباً يردّد أصداء الريح والزمن. (ولن ينقذه بعد ذلك إلا تحوله إلى مركز ثقافي بعيد بعضاً من شعاعه القديم).

إلى جوار المدرسة، يقف مبنى «الصحية». من هنا صدرت شهادة ولادتك التي غدت متأكلة الآن (ما هم بعد أن تأكل العمر في المنفى، غافلنا وانسرب من بين أصابعنا). وهنا، يا ما احترقت عيناك المتردنان بالقطرة، واشتعلت جراحك الصغيرة بصبغة اليهود.. العلاج الأثير لمبنى الصحية، برائحته البحرية التي لم تغادر هواء المكان.

كان عليك أن تراجع إذ تكتشف أن المكان قد تحول إلى مركز عسكري إسرائيلي. فأمامه.. في الزوايا، وفوق السطوح، كان ثمة جنود يتوزعون المكان، يعيدون إنتاج احتلاله، ويشرعون عيونهم وأسلحتهم نحو الشوارع والأرصعة والسكون، باحثين عن نامة تصدرها العتمة التي أخذت تهبط لتشملك بين أعطافها.

شعرت بالهزلة، بوحشة المكان وخوائه، وغياب البشر. وأحسست بلسعات البرد والقطرة والبرد تتكاثر في شعاب القلب، فيحترق.

كنت تقترب من «مدرسة الفرنز»، لكنك رغم الشوق والفضول، تراجعت أمام رشاش مشرّع نحو ظلمة كنت جزءاً منها.

تسير تحت الأضواء القلقة، المتوجسة، تحارب هواء يحرك طواحين الذاكرة. تؤوب محبطاً وحزيناً، لتقضي ليلتك الأولى في سرير بفندق صغير، وحيد، وبارد، هو كل ما حق لك من امرأة مدينة ولدت وعشت فيها طفولتك وصباك.. وكتبتها من منافيك بكل ما أوتيت من عشق وحنين.

\*\*\*

لم تجد في الفندق الصغير سوى صحيفة قديمة مضت عليها الأيام، فاستعرتها لقراءة ما قبل النوم، غير أنك استنفدتها بسرعة. بحثت عن شيء آخر قابل للقراءة، فلم تجد سوى روايتك التي كتبت فيها حارة الطفولة، تلك الحارة التي باتت تقترب من السرير الذي تتمدد عليه الآن. ولما كنت ممن تثير قراءة كتبهم السأم في نفوسهم، إن لم يكن الندم على ما اقترفه الحبر من بعض حماقات، فقد نحييتها جانباً، محاولاً النوم.

راذ أعادك الأرق إليها من جديد، فقد قضيت سحابة الليل تقرأ نصاً تحالفت الأحلام في صياغته مع الأمواق، والذاكرة الغسولة مع حنين مقطر. وكنت تتسائل إن كان المكان سيُشبه نصّه أم أنه

سيفترق عنه. ولولا الليل ودوريات الاحتلال، لكنت قد استجبت لرغبة ملحاجة تدعوك لطى الصفحات ومغادرة الغرفة كي تنقضى ملامح المكان في المكان. غير أنك قضيت ليلتك الأولى مع النص، حتى لامس الوقت شعاع فجر طال انتظاره.

\*\*\*

في الصباح، كنت قد قطعت - ودون عداء يُذكر - ميدان المغتربين ثم ساحة المنارة، لتدخل «شارع الإذاعة».. شارع الراديو كما كانت تسميه العجائز، وشارع العشاق كما كانت الصبايا يروين عنه في ثمائمهن الصغيرة، منميات النفس الأمانة بأصابع شبان وسيمين تختلس اللمسات من أطراف أصابعهن، تحت ظلال أشجاره الوارفة، التي تعودت التواطؤ والتستر على مثل تلك الرغبات.

محفوظاً بالاشتياق المعقّد تدخل الشارع، فتصاب بالفزع! أول ما يفزعك، وأنت تضع خطواتك الأولى في الشارع الحميم، غياب الشجر الذي ظلّ ممشوقاً في الذاكرة... وسطوة الحجر. عمارات بحجم الخرافة حلت مكان شجر ينصب خضرتة وظلاله منذ مئات السنين. وثمة على يمينك مبنى قديم تآكل بفعل الزمن وتعري من صنوبرات غادرته دون إنذار، فهذا مثل عجوز مستوحش يقف وحيداً في العراء، متكئاً على عصا من ريع وغبار، زائغ النظرات، وباحثاً دون جدوى عن جمال غابر، وأنفاس رحلت منذ زمن بعيد..

إنه «فندق حرب». هذا المبنى الغريب عن نفسه، المتوحد المستوحش في عزلته، الواقف في العراء بروحه المتكسرة، كان في زمانه وزماننا يختلس جماله من صبيتين تسكنان في البيت الذي ينحدر قليلاً عن رصيفه المقابل، كانتا مفترقتين في الجمال، ومضرب جماليات الأمثال حول الجمال. وإن لم يجرؤ جبلك على الاقترب بأحلامه منهن، نظراً لفارق السن الذي لم يكن ملموساً إلى كل هذا الحد، فإن جيل أخيك الذي يكبرك، كان بأسره مأسوراً بذلك الجمال، حتى أن شقيقك نفسه، وبعد سنوات طويلة، سمى ابنته على اسم إحداهن، تقرباً إلى الله وزلفى، فلم يخله الخلأق سبحانه!

ولقد ظلّ حديث جمال الفتاتين متداولاً في منافي الذين ابتعدوا عن رام الله، حتى قيل أن إحداهن تزوّجت من أمير خليجي، ولما سئمت العيش في قصور الحريم، وتكثرت من الحصول على الطلاق، حملت متاعها ورحلت إلى باريس، وهناك تزوّجت فرنسياً ينحدر من إحدى العائلات النبيلة، لم يجد في فرنسا كلها جمالاً يضاهي جمالها الأسر!

\*\*\*

بعد قليل من الخطوات، يبدأ الشارع في استعادة ذاته القديمة، رغم بعض الأبراج الحجرية. غير أن الشجر يبدو أقل خضرة وأضال حجماً بما كان، وتبدو مساحة الظل وقد تقلصت عما كانت عليه. أما الشارع نفسه، فيبدو لك أنه قد فقد الكثير من طوله!

فندق «قصر الحمراء»، بسطحه القرميدي العتيق، كان هو الآخر عرضة لرياح البؤس، غير أن استمرارية مهمته الوظيفية الآن، كمسكن لطالبات الجامعة، حماه من مكائد زمن عاصف ومدمر من

٤٥.

يتجاور فندق قصر الحمراء مع مبنى ضخم أقيم في السنوات الأولى للانتداب البريطاني على

فلسطين أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، ليشكل مركزاً للإدارة العسكرية البريطانية. وخلال العقود الخمسة الماضية، توارثته ثلاث إدارات: الأردنية، والإسرائيلية.. ثم أخيراً، السلطة الفلسطينية. كان المبنى يُعرف بـ «المركز»، ثم أصبح يُعرف بمقر الإدارة العسكرية الإسرائيلية (المدنية لاحقاً)، وتشيع الآن تسميته بمبنى المقاطعة.

مهما يكن، ومهما تغيّرت الأسماء والوظائف، فإن لهذا المبنى مكانته الخاصة في وجدانك. ففي ليلة أسرفت فيها السماء ببروقها وروعها وبياضها القطني، ولم تكن قد مضت إلا شهور قليلة على رحيل العائلة من قريتها «المزيرة» بعد سقوطها في أيدي العصابات اليهودية، انبعثت في عتمة ليل أضواء بيضاء الثلج، صرخة مترددة لطفل وليد، أطلقتها إحدى الخيم الماثرة على امتداد الساحة الخلفية للمركز، والتي باتت ليلاً مرصعة تحت عاصفة الثلج. ولقد قيل لك، بعد سنوات قليلة، أن تلك الصرخة كانت تخصك.. إذ كانت صرختك الأولى في هذا الكون الواسع!

لكن والدك، الذي كان مغرمًا باختلاق القصص الساخرة وترديجها، لم يكن يدري أنه بالقصة التي ألّفها ليسلي العائلة بك، كان يصنع رعبك، عندما ادعى أنهم وجدوك عند بقايا خيام الثور الرُّحَل: «كنت تتمرّع فوق التراب والرماد، قمصٌ أصابعك من شدة الجوع. قلنا لنطعمه ويصبح ابننا من الآن، فهو أسمر وعيونه تشبه عيوننا!»

منذ تلك الحكاية، أصبح مرور التور في الحارة التي انتقلت إليها العائلة فيما بعد، أمراً باعثاً عن التوجس والارتياح وإثارة المخاوف في نفسك. فقد كنت تلح في عيونهم الصقرية شرارات سرية تنطق باحقة عن شيء ضائع.. خمت أن يكون ابنهم المفقود. وكانت قسماً وجوههم السمراء الحادة تشي بما يدور في خلدكم.. فتتوارى بعيداً عن عيونهم!

\*\*\*

لم يكن من السهل عليك أن تحظى باقتناص نظرة خاطفة على ساحة مسقط الرأس، حيث أقام جنود الاحتلال ساتراً رملياً ليفصل الساحة عن الشارع، تعزّزه الأسلاك الشائكة وأضواء الكشافات الساطعة التي تظل مشتتة طوال الليل والنهار، وحراسة الجنود المدججين بأسلحتهم وعيونهم المرتابة. في إحدى غرف هذا المركز، عرف جسد الطفل الوليد الذي كنته، بيته الأول، بعد بيت الرحم وشادر الخيمة. فرغم أن والدك رفض بإصرار اقتراح ضباط المركز تسميته عبدالله، تيمناً باسم ملك شرق الأردن، وأطلق عليك اسماً مطابقاً لاسم ملك مصر (ندم عليه بعد سنوات قليلة، بعد ظهور جمال عبد الناصر على المسرح السياسي العربي).. رغم ذلك، فقد وافق الضباط أنفسهم على طلبه الإنتقال للعيش في الداخل رافة بصحة الوليد الآخذة في التدهور. وهناك، في الغرفة التي كان حضورك سبباً في الظفر بها، استعادت العائلة دفء الجدران بعد شهور طويلة ومضنية من العيش في الخيمة.

بيت أول، غير أن جدران وزواياه، باب الرماذي ونافته الوحيدة، تظل تنزلق عن سطح ذاكرة كانت ما تزال هشة وحديثة التشكّل، عندما ذهبت مع والدك لزيارة سيدة تزوجت من ضابط وسكنت هناك، فأومات الوالدة إلى إحدى الغرف التي كان بابها مشرعاً وقالت: «هنا أسكنونا عندما ولدتك!»

أما العائلة التي عرفت الدفء آنذاك، فقد ظلت تنتثر، ولسنوات طويلة، على أخيك «محمود»، الذي ما أن وطشت قدماء أرض الغرفة، حتى هرع إلى النافذة وأطل إلى الساحة الخلفية للمركز، حيث الحيام التي جاءت العائلة منها قبل قليل.. والتي كانت تتراقص تحت وطأة ريح عاصفة، فقال بأسى: - كان الله في عون هؤلاء اللاجئين المساكين. كيف يستطيعون احتمال العيش في هذه الحيام؟ في ساحة ذلك المركز، مارس إخوتك الذين يكبرونك، كل أشكال التجارة التي ازدهرت في ذلك الوقت.. تجارة راحة الحلقوم.. والكعك المسمسم.. وربما مسح الأذية. وكان من حسن طالعك هذه المرة، أن تكون آخر عنقود العائلة، فأنقذك ذلك من تجارة عذابها كان أليماً، ومن ارتداء موضة ذلك العصر: بطانيات رمادية، اكتشف ترزي عبقري في رام الله القديمة أسلوباً فلذا لتحويلها إلى «جاكيتات» رسمية تجمع بين الدفء والأناقة معاً!

بعد أن كبرت، وتعديت سن الطفولة، لم تدخل مبنى المركز إلا مرتين، الأولى كانت مع والدك لزيارة أخيك «زهير» الذي اعتقل في مظاهرة طلابية تهتف لجمال عبد الناصر والوحدة العربية (أقلع بعدها بحكمة عن كل الترهات!)، والثانية عندما ألزمتك مدير مدرسة رام الله الثانوية، «أبو الحافظ» على أن تقدم العدد الثالث من مجلة «الجيل الصاعد» التي كنت تصدرها مستنسخة مع ثلثة من الأصدقاء، لعرضها على السيد «العرنكي»، مسؤول المخابرات المرعب في المدينة، قبل طباعتها وتوزيعها.. وذلك بناء على طلب السيد نفسه.. فإصدار المجلات ليس مجرد لعب أولاد!

منذ ذلك اليوم، دخلت المجلة بنسختها الشعبية إلى المبنى.. ولم تخرج حتى الآن.. وكنتم ترددون للمراجعة بشأنها، فقطردون عن الأبواب الموصدة بتهذيب شديد، ثم أصيبتهم تطردون بتهذيب تعوزه الشدة. وعندما طردتم دون تهذيب كففتهم منذ ذلك اليوم عن المراجعة نهائياً.. وتوقفت المجلة عن الصدور.

الآن، أصبح بمقدورك أن تطلّ على ساحة مولدك من أية نافذة شمالية لمبنى وزارة الثقافة الفلسطينية، القريب من مبنى المركز، فتجد الساحة منبسطة أمامك، سوداء، تسفلت وتنعمت من أجل استقبال الرئيس الفرنسي، مجهضة خضرة عشب أصيل كان هناك، ربما بنذات بلوره دائمة التجدد كعُوب ساطير جنود الاحتلال وأعقاب بنادقهم التي استوطنت المكان طويلاً..

يبدو البناء عن بُعد، الآن، مظلماً بلون أبيض يعوزه الاتقان، وثمة سور حجري أنيق حلّ مكان القبح الاستفزازي لسائرهم الرملي بأضوائه الساطعة. وعلى بُعد أمتار من ساحة مولدك، أقيم مؤخراً مستشفى صغير، تشاء المصادفة أن يكون.. مستشفى للولادة!

.. من بعيد، في المنفى، عندما كان المركز ينبت في الذاكرة، كنت تشتم رائحة روث جباد الفرسان، وتصفي إلى صهيلها المحتزج مع نباح الكلاب البوليسية المدربة.. وتقي النفس دائماً باستعادة المجلة المصادرة..

\*\*\*

في هذا البيت عرفت أول صديق. كان اسمه «عصام». وقد ظل رفيق رحلتك اليومية إلى روضة الست عدلة، بالرميل السود والياقات البلاستيكية البيض التي تحفّ الرقبة، وكانت والدته المصرية،

السيدة «فردوس» (التي يتشابه اسمها مع اسم اخترته لحارة النّص)، تحمّض قلوب أهل الحارة على حب عبد الناصر، وتهبى لهم صورته في القمر، وتقول بعناد: «انتخبوا لائق وزّاداً» ولم تكن قدماها تكلان أبداً، وهي تتحرك بحيويتها الفاتقة، وإيقاع صوتها الجميل المحرّض الذي ظلّ يذكّرنا بصوت عيد الناصر. (ولقد قيل لي أن قدميها قد كلتا مؤخرأ، عندما استفحل فيهما داء السكري، فتعرّضت إحداهما للبتير، حيث تعيش الآن في أمريكا، جالسة على كرسيها المتحرك، تتأمل قمراً صيفياً، عاجزاً باستسلام وأسى موجه، عن رسم صورة لعبد الناصر).

عبد الناصر، كان سيّد الحارة دون خلاف، ولا منازع، ولم يجرؤ بشر على أن يمسه بكلمة سوء سوى أهني، التي جرحها الرجل بقسوة حين أحرق لها الراديو، ملكيتها العتيقة، ومعتتها الباقية الوحيدة!

كان الراديو هو إرث العائلة الوحيد المتبقي من تلك البلاد التي كانت لنا ثم ضاعت. إذ لم يجد أخي محمود، (الذي لقبته قريتنا بـ «الراديو»، لكثرة بكانه وعويله المتواصل)، في البيت الذي غادرته العائلة إلى الأبد، شيئاً يحمله عند الرحيل أعزّ من ذلك الراديو، دون أن يتمكن من حمل بطارية السيارة التي كانت تُنطّقه، والتي تظل بحاجة إلى الشحن كلما فرغت. ولشدة ولع الوالد بالراديو، وكان الثاني الذي وصل إلى «المزبعة» بعد أن أثار الأمل دهشته، فقد حرص منذ التعرف عليه على أن يحفظ تركيبته قطعة.. قطعة. فلم يكن الخلل في يوم من الأيام عصبياً على مفكّه الناشط.. وأصابعه الدقيقة الماثرة، ودرتها الواتقة.

\*\*\*

أبو صلاح، «محمد حسن صلاح»، ضاحك حتى ألم الحاصرة، وجاد حتى سهر الليالي الطويلة لفك ما استعصى من طلائع وخبب «رأس المال»! شخصية لم تذكرها الكتب، ربما لأنه كان من ذلك النوع النادر من المناضلين الذين يعملون بصمت، بعيداً عن الأضواء والأصداء. قاد المجموعة المسلحة لقريته «المزبعة» لأنه كان الأكثر تعليمياً وثقافة، وكانت تضم إضافة إليه «محمد العبد وهذان» و«صالح الكايد» و«محمد أحمد وادي». وقد أطلق عليها، قائدها الأعلى «الشيخ حسن سلامة» اسماً بعث الاعتراز في كل فرد من أفرادها.. «الفصيل القيادي»! وفي المعركة التي استشهد فيها حسن سلامة.. كان الرصاص يصيب رسغ محمد صلاح، فظل شلل يده اليمنى مرافقاً له منذ ذلك اليوم وحتى اليوم الأخير في حياته.

\*\*\*

الزمان: ١٩٧٩/١/٢٢.

المكان: بيروت.

كان يوماً عادياً من أيام بيروت. يوم شتائي دافئ، مشمس، وجنون. ولولا انفجار هائل أبقت الظهيرة من غفلتها، وهزّ بيتك الراقد في «شارع مدام كوري»، لما كان هذا التاريخ ذا شأن. صبيحة اليوم التالي، ومع ارتشاف فتجان القهوة وأخبار جريدة الصباح التي حملت النبأ الفاجع، كانت طرقات خفيفة، حيّية، مكسورة ومنهوكة، تدقّ بابك. فتحت. فلم يكن بالباب إلا ذلك الرجل،



محمد حسن صلاح، رفيق حسن سلامة، يحدثك إليك يعينين دامتني، مهزومتين بالذبول.  
كان انفجار الأمس قد استهدف حياة رجل الأمن الفلسطيني الوسيم «علي حسن سلامة»، فأودى بحياته مع عدد من مرافقيه، كان «جميل محمد صلاح» واحداً منهم..  
بعد ساعات، كنت تقف إلى جوار العم أبو صلاح في مقبرة الشهداء، عند حافة القبر الذي افتتح ليستقبل الجسد الموشى بالأحمر القاني، ويورد العمر الذابل لذلك الفتى، الذي لم تكن تراه في بيروت إلا مستعجلاً، وكأنه كان دائماً على موعد. وما هو يمضي مستعجلاً.. فكأنما كان أيضاً مع الموت نفسه، على موعد!

.. وعندما انهال التراب فوق جسد القبر المسجى، انطلقت من حنايا الصدر صرخة، تشبه صرخة ذلك الطفل الذي رأيته ذات يوم بعيد، مدمى.. وهو يهبط مغادراً جدران الرحم، لينطلق في طرقات الحياة بسرعة مثيرة للدعش، ويصل نقطة النهاية بسرعة مأساوية، مثيرة للدمع.  
وفي بيت العزاء، كنت ترأب العم أبو صلاح وهو يصفي إلى حكاية استشهاد الشيخ حسن سلامة كما يرويها بأسر عرفات، باحثاً عن أوجه الشبه والاختلاف بين حادثة استشهاد الأب وحادثة استشهاد الابن. أما الرجل الذي كان حاضراً تلك الواقعة، فلم يُشهر يده التي خسرهما في تلك المعركة. لم يقل لياسر عرفات أنه كان هناك. لم يعزّز معلومة أو يصطحب أخرى. وقد ظلّ معتصماً بصمته الذي من ذهب، مستمعاً بحياد مطلق لسرد حدث تاريخي وواقعة حازة كأنه لم يكن جزءاً منهما. ولم يقل أن الفارق الوحيد الجارح بالنسبة إليه، أن حسن سلامة استشهد وتركه حياً، يحمل جرحه على راحته، بينما علي حسن سلامة كان حريصاً على أن يأخذ «جميل» معه في المشوار الأخير.

صمت الرجل. إتقانه الهائل لفن الإصغاء.. يجعل منه بالنسبة إليك، أنموذجاً للمناضل الذي يغويك بأن تترسّم خطاه، بعيداً عن زمن تحول فيه كمّ كبير من النضال، إلى مجرد ظاهرة صوتية، مثيرة للضجر.. والأسى، معاً.

\*\*\*

بوقار لا يحسد جيلك عليه، شرعتم تلتهمون الكتب المستعارة من مكتبة رام الله. ولضرورات الإنسجام مع ذلك الوقار الثقافي، أو ربما لكسره (وكنتم قد اقتنعتهم بوصف سارتر لنفسه وزملائه عندما قال: «نحن أنصاف المثقفين»، فاكفيتهم بذلك بكل تواضع، ووضعتهم أنفسهم في عداد أنصاف المثقفين)، فقد كنتم تهطلون نحو منتزه رام الله.. فتمارسون إنحرافاتكم باحتساء البيرة مستلبة الكحول، وتحدثون في المشاريع التي تشتعل في الرؤوس، وتحكون عن سارتر، ومجيب محفوظ، وغسان كنفاني ووليم فولكر. وعن هرييت بيتشر ستاو و«كوخ العم توم».. وعن أحد الشقيري وخطابه الأخير الذي أزم العلاقة، ولكنه من أجل أن يعيدنا إلى ما ينبغي عليه أن نكون! ومع رشقات البيرة، يردد طلعت المقولة التي يحيلها إلى توينبي: «أنتم الفلسطينيون أسوأ المحامين في أعدل قضية»! فتتخفون قواركم بإصدار عدد خاص من مجلّتكم حول القضية الفلسطينية، دون أن تخطر ببالكم أنكم تتخفون قراراً يودي بمشروعكم إلى جرف من النار.

كانت تذر الحرب تعصف بالمنطقة، لتلقي بظلالها القاتمة على ما تبقى لجيلك من عمر. وكنتم تحسبون أنها لن تقع، فإن وقعت فإن رام الله سوف تكون مبرأة منها، فعبد الناصر وحده هو المستهدف.. وعبد الناصر وحده يتكفل ببراءة الهزيمة بالإجابة عن الأمة بأسرها!

غير أن الحرب حلت في الخامس من حزيران ١٩٦٧. وقعت رغماً عنك، ودون إنذار أو مشورة.. كنت كالأخرين تصغي إلى إيقاعها في المذباح، الذي يبث في الروح أوهاماً هشيمية سرعان ما سوف تتكسر وتحترق. ومن شرفة البيت المطلّة على سينما الجميل، كنتم ترقبون الطائرات التي تهوي في سماء القدس، موقنين أنها من طائرات الأعداء التي كانت تنهوى بكثرة في المذباح.

في اليوم الثاني أو الثالث للحرب، شرعت الطائرات التي حسبتم أن جيوشنا لم تبق منها ولم تدر، تقصف رام الله، وكانت القذيفة الأولى التي تسقط وسط المدينة تدنّز معملاً للطوب عند زاوية الشارع الذي يقع فيه بيتك. ومثل هذا العمل كان بطبيعته ثرياً بشظايا، المكوتة من حصى وأتربة وإسمنت، فتناثرت بسخاء في أرجاء متفرقة من قلب المدينة، وملأت مدخل العمارة.. التي يقع فيها المنزل الأخير للقلب، في شارع المصايف.

الضحية البشرية الوحيدة لتلك الغارة التي روعت حجارة المدينة، كان «أبو الحبايب»، بائع الصحف الجوّال العجوز، الذي أسكنت الطائرات صوته المرذّل لعناوين صحف تدلّق بالأحمر العريض، أخبار انتصارات وهمية.. وسقوط طائرات. فكأنما تلك الطائرات التي لم تسقط، ظلت تتعقب صدى صوت العجوز، مستهدفة قصفه بكل ما تحمله من حقد أسود.

محظوظ أبو الحبايب، نام شهيداً مع وهمه.. ولم يستيقظ من نومه على واحدة من تلك الحقائق الفاجعة التي سوف تدهم المدينة بعد قليل.. مثل سرب من الغربان.

\*\*\*

موت العجوز أبو الحبايب، شعر ساكنو وسط المدينة أنهم أوفر المرشحين حظاً للموت قصفاً. وعندما جاء صديق للعائلة من قرية قريبة مقترحاً على الوالد مغادرة البيت بحجة أن اليهود سيركزون ضرباتهم في قلب المدينة، تردد الرجل المقروص من تجربة الرحيل عن البيت، وقرّر:

- تركت بيتي مرة.. ولن أتركه مرة أخرى إلا ركاماً على جسدي!

غير أن الوالدة، وبأسلوبها الخاص في الإقناع، استطاعت أن تُدخل إلى نفسه بأن المسألة لن تقتضي أكثر من يومين يتوقف بعدهما القصف.. تعود بعدها إلى البيت. أما أنت، فلم يكن لك رأي في المسألة، إذ لم تكن بعد قد تعرّفت إلى الهروب.

في الطريق الوعر إلى «عين قنيّا» كانت جبال المدينة خلفكم ترتجف تحت وقع قصف الطائرات التي هيمت على السماء، وكنت تستطيع، بالتفاتة إلى الورا، أن ترى المنطقة الجبلية التي تحتلها أعمدة الإرسال هائلة الارتفاع، وقد غدت كالعن المنفوش تحت وطأة القنابل المتساقطة..

وهناك، في تلك القرية الوداعة، بمائها المنساب بين الجبال، كان عبد الناصر يستقبلكم في المذباح بصوته المنكسر، الذي كنت تستشعر في رثته نزع الروح المنسكب على روحك وأرواح من حولك: «.. لقد تعودنا معاً في الساعات الحلوة وفي الساعات المرة.. أن نجلس معاً.. وأن نتصارع

بالحقائق»!

كانت الحقيقة الجارحة التي صارحكم بها القائد الذي لم تعهد الرعشة في صوته من قبل، هي أننا تعرضنا إلى نكسة خطيرة. كان فمك جافاً وروحك خاوية، إذ تلوّقت في تلك اللحظة، مرارة طعم الهزيمة، التي زاد من أوجاعها صوت عبد الحليم حافظ يغني :  
«ويلدنا عالترعة بتغسل شعرها..

جأها نهار ما قدرش يدفع مهرها»

جاءت الأنباء تحكي عن سقوط رام الله، وكان راديو الأعداء يطلب منكم رفع الرايات البيضاء فوق أسطح المنازل، وراديو عمان يحرضكم على مقاومتهم بالأطافر والأسنان. أما والدك فقد قال بإصرار لم يجد أدنى معارضة من الوالدة الملمنة على المعارضة :  
- أنا عائد إلى رام الله. سوف أرى ما حدث، وأطلّ على البيت..

مشى وحيداً على الطريق الجبلي الذي أصبح عرضة لدوريات جنود الاحتلال، رافضاً اقتراحك مرافقته.. فالثشاب في أوقات الحرب يكونون عرضة للاعتقال، وربما القتل!  
قال، ومضى..

\*\*\*

عاد الوالد في اليوم التالي إلى عين قينيا بخطوات منهكة أضناها المسير، وبعينين تغزوهما ظلال الفجيرة قال:  
- لم يعد هناك داعٍ للبقاء، رام الله سقطت وعين قينيا سقطت. هيثوا أنفسكم للعودة إلى البيت.

\*\*\*

مطر لا يشبهه مطر آخر..

شوارع رام الله ترتعش الآن تحت زحّات مطر مدرار، تسكبها سماء سخية تكتنفها أسرار وأسرار، فتعيد تأييد المدينة ببيوت مفسولة.. تستعيد حجارته مجدها الغابر، وترجع تربتها إلى لون القهوة المسحوقة..

لطالما بحثت في منافيك، في كل منافيك، عن مطر يشبه هذا المطر.

.. ومن الإسكندرية إلى «عمّان»، كنت تطلّ من نافذتك على شجيرات سوف تتسامق في محيط «المدينة الرياضية»، وكانت تغتسل بمطر ناعم يشبه المطر، ولا يشبه مطرك. أو تمشي تحته مع أصابع كف مذعورة لإمرأة تواقّة.. في شارع الضباب، المشقوق بين السيقان المعرّة لأشجار السرو والصنوبر في «الجامعة الأردنية»، فيبقى المطر مطراً ولا يكون هو، مطرك!

ومرة أخرى، تجدد نفسك مبتعداً. وعلى وقع صوت الأزرق الرخيم، وفقاعات الزبد القادمة من أعماق مجهولة أو من مدى لا تظاله الرؤى، كنت تطلّ من شرفتك على مطر دافئ، يسقط على ذلك البحر في بيروت، وعلى أرزة قيل أنها الوحيدة في المدينة. ولكم كان المطر دافئاً آنذاك. لكم كان راسخاً، وكان ذاهلاً من اشتعال الماء بالنحاس والبارود، ومتأبياً على الاحتراق.. ولقد ظلّ، رغم ذلك، مطراً لا يشبه مطرك..

ذات مرة، تذكر، اقترعت منه في «سوق الغرب»، حين فاجأك على قمة ذلك الجبل المتوج بالقمم. أمسكت بيدها، وقد مستكما معاً جنون المطر، غرقتما في الشوارع الغارقة، استحمتما فوق الأرصفة المستحقة، تدفأتما بجمرات تشتعل في القلب وتشعل الجسد. لكن المطر توقف فجأة. تنبهتما إلى أنه مطر صيفي. مطر عابر. فاكثفتما من الحلم أو ما يشبه الحلم بالتقاط الجمرة، وبهمسة قال فيها الواحد منكما للآخر.. «يا أنا»، ثم مضيتما معاً..

بحث عنه في ثنيات العواصم، وفي سموات القرى الجبلية النائية التي لا تحفل بها الخرائط، فلم تجد إلا ما لا يشبهه من مطر..

\*\*\*

مطر لا يشبهه مطر آخر!

لرام الله مطرها. بروقها ورعدها. وها أنت الآن تتصلق خيوط المطر المندفعة إلى الأرض. تصنع منها طريق معراجك إلى السماء. وهناك، ترى رعد رام الله جميلاً كما ترويه عجائزها الراحلات والمقيمات. فما الرعد في سماء المدينة إلا صدى مقتساً لوقع حوافر فرسين مجنحين لهما لون الحليب ورائحة البخور، يمتطيها «إبراهيم الخليل» و«مار جرجس» ويطاردان على صهواتهما في فلولات السماء.. سماء رام الله وحدها، ودون غيرها من سموات الله التي خلقها سبعاً طباقاً..

لا تسألوا أهل المدينة كيف نسجوا حكاية رعدهم. اسألوا الخالق الذي اختار هذه السماء، دون سواها، لمثل هذا المطر، وهبها مدي مفتوحاً للريح وسناك جياذ تسبق الريح.. وتحمل على ظهورها أجساداً أثيرية منلوة للقداسة والنوابع..

أرض خلقت لمثل هذه السماء..

سماء خلقت لتعدو فيها جياذ الأنبياء..

تكاد تتماثل للشفاء من الحنين، تتخفف من نزع الأشواق، لكنه المطر.. يعيدك إلى كل ما كان فيك، وينث في الروح شوقاً أزلياً للمكان، لا يستكين.. ولا يسكن باللقاء، وحينئذ لا شفاء منه لرام الله، مكاناً وزماناً!

\*\*\*

مطر لا يشبهه مطر آخر..

مطر يعيد للأرواح الهرمة روحها..

تلوذ من الشوارع المرتجفة إلى وحشة غرفتك الكثيبة في الفندق الصغير. ومن نافذتها الشرقية يتجلى لعينيك، وحدك، مشهد المطر..

شجرة تين عارية ترتعش تحت زخات المطر، تجهد براعمها للفكاك من أسر اللحاء الذي يطوق الفروع والأغصان. وعند قدمها، ثمة بساط من عشب أول، طري، يعد الأرض بخضرة باذخة، ورجس أكثر سخاء، وريح..

قد كحك عبر القضبان الحديدية للنافذة الشرقية، فتمس قطرات المطر شفاف قلب يتغطر، وتستثير أحزاناً وأوجاعاً مزمنة. تصفي لأنفاسك وأنفاس الماء، وتشعل الحرائق جمرات الروح، فتؤجج الأشواق

وتنكأ الحنين. تشحب رام الله المدينة، ينقص العمر، عمرك، لكنك تبقى على قيد الحنين.. لمدينة أنت فيها.. ولهذا المطر الذي لا يكتمل المشهد دونه..  
مطر لا يشبهه مطر آخر..

يتناهى إليك صوت رهيف من «البردوني» المجاور، فتعرف بعد ثلاثة عقود من الزمن أي حزن هو الذي يبعثه المطر، ونشيج القلب المرافق لنشيج المزاريب حين ينهمر..  
يجتاحك إحساس محض بأنك وحيد، متروك في العراء، وبأنك تعود لتطل إلى مكان الذاكرة من نافذة فندق صغير، موحش وبارد. تطل من بين القضبان الحديدية على وطن أو ما يشبه الوطن، ومطر لا يشبهه إلا هذا المطر.

من نافذة فندق صغير، وكأن لم تكن لك ذات يوم أسرة مفعمة بالداء، وأحلام طائشة، ومنازل كنت تسكنها قبل أن تسكن هي، بحجرها وبشرها، دفء القلب.  
فندق! وبعد كل هذا الرحيل. فندق! وبعد كل هذا الحنين!  
يهمي القلب بمطره، وفي العينين تتفجر الينابيع..  
.. ولسوف تظل تسكب دمعك، حتى مطلع الفجر!

#### إشارة:

كُتبت هذه المادة بعد زيارتين للكاتب إلى مسقط رأسه، الأولى في أوائل ١٩٩٥ والثانية في أواخر ١٩٩٦، أي قبل وبعد إعادة انتشار قوات الاحتلال الإسرائيلي حول المدن الفلسطينية.

## أقواس

### برنار نويل : التشعر هو المساحة الواحية التي لا تخضع للتجارة

« ما هي وضعية الشعر في فرنسا الآن، وفي أي اتجاه يسير؟  
- وضعية الشعر في فرنسا هي الوضعية التي هو عليها في أنحاء أوروبا. فكتوج هو مهتش رسمياً، لكنه حاضري في الواقع.

هناك حركة كبيرة على مستوى الكتابة، وأظن أن فرنسا، حالياً، تشهد عصرها الأكثر غنى وتنوعاً. وأعتقد أن هناك مدة شاعر لهم أعمال مهمة وأعمالهم غير معروفة من طرف الجمهور العريض، لكنها معروفة من طرف الجمهور المهتم بالشعر وعددهم خمسة آلاف شخص تقريباً. وهم، بالطبع لا يقرأون الكل. وحجة هذه الحيوية تتجسد في نشر اللواريين الشعرية عبر دور النشر الصغيرة والكثيرة والمتنوعة. الحجة الأخرى هي وجود كمية كبيرة من المجلات. وهذه فيما أظن ظاهرة فرنسية كانت دائماً حية. في الوقت الراهن يوجد ما بين أربع مائة إلى خمسمائة مجلة تنشر الشعر خاصة.

إذن، هناك حياة غنية وحية لكنها لا تصل إلى حد الإعتراف بها من طرف الجمهور العريض. وأظن أن هناك مشاكل في التوزيع. فالمكتبات في فرنسا كما تعلم مليئة بالكتب، ومن لهم اهتمام بالأدب أقلية. لكن الأخبار التي تتعلق بالشعر متحركة. وكنت دائماً أفتاج باكتشافات جديدة... مثلاً في منطقة «برتياني»، علمنا أن كتاباً صدر منه خمسون نسخة فقط له أهمية كبيرة.

« كيف تفسر عدم وجود قراء، وأن الشعر لا يستهلك مطلقاً تستهلك السينما أو المسرح؟ هل هذا يعود أساساً إلى أن هناك أزمة اقتصادية، أم لأن هناك كمية كبيرة من الإنتاج الأدبي؟ أم أنك تمزج ذلك للملل من طرف الجمهور؟  
- أظن أن تفسير ذلك سهل، فنحن لا نعي أن الدليل الوحيد على النجاح في كل ميادين الإنتاج إذاً هو الدليل الكمي. فالكتابي يساري Best Seller ويساري النجاح. هناك خلط ما بين الكم والكيف. وأنا أظن أن دهران شعر ينشر منه ألف نسخة، شيء لا بأس به. نحن ننسى أن «أزهار الشر» و«لودجير» بيعت منه ألف نسخة وذلك في ظرف عشر سنوات).

المشكل لم يكن أبداً في كمية القراء، لكن في نوعية القاري. فالعمل الأدبي فعل منفرد، لكن هو بحاجة إلى إنصات، وهنا الناقص. نحن لا نكتب للنشر، لكن النشر ضروري للتخلص من الكتابة الماهرة.

\* نحن نعيش في عصر أصبح الحيز فيه مفقوداً، والإنسان راح يدافع عن وظيفته، عن راتبه، وبشكل أقل عن حريته، الآن يبدو أن أخطر شيء اكتشفه الإنسان ليس البُكر بل الرغبة. هل نَظَنُّ أن الناس مرتبطون في فرنسا أكثر بالرغبة وليس بالثقافة، بالشعر، ورغم كل الإمكانيات من دور نشر ومكتبات ومجلات الخ...؟  
- أظن أن الإنسان كان دائماً مرتبطاً بالرغبة قبل كل شيء. وهذا طبيعي. أقصد أن الحياة السيولوجية ضرورية لكي يحيا التاريخ. وبالتعبئة لي فكل واحد منا هو نائب عن البشرية وعن اللغة التي يتكلم بها، في الوقت نفسه إن صَحَّ القول. إنَّ ما يقلقني هو كيف يتم التمازج بين هذه البشرية وهذه اللغة ويحولان جسد الفرد.

\* هل للشعر الفرنسي اتجاه معيَّن الآن، وبأي أسلوب يعيَّر عن نفسه؟  
- الشعر في فرنسا اليوم غني جداً ومتنوع. لكن لست أدري إلى أي اتجاه هو ذاهب. وهناك شيء أثار انتباهي دائماً في المنظر العام الثقافي الفرنسي، وهو الشيء الذي أرتاح إليه في كل لغات أوروبا. فلو نظرنا إلى تاريخ الأدب في القرن العشرين فإن ما يبرز على المستوى الزمني، إما هي الإبداعات الشعرية. ففي إسبانيا يمكن أن نذكر إلسي هشر شاعراً خلال القرن، وكذلك الأمر في ألمانيا، إيطاليا، فرنسا والسويد... الخ.  
إلى أين يتجه الشعر إنطلاقاً من كل هذا؟ ما يعني على المستوى التطبيقي في الشعر، هي مساحة المقاومة، فالشعر هو مكان المقاومة. ولديه تصدي اللغة ما نحاول أن نقرضه وسائل الإعلام. وما يزعمني، وهذا ما كان عليّ قوله خلال الندوة في المؤتمر الدولي للكتاب الذي انعقد هنا في رام الله، أن كل الأنظمة المغلقة كانت دائماً تهمل بخلق تصور فكري مشترك عام، يدور ويتحرك من خلال كل المواطنين. يعني أن يفكر كل العالم بالطريقة نفسها.  
إنَّ ما هو عجيب في المنهج «الديرواني»، حالياً، هو الطريقة التي من خلالها تصب في كل الأدمغة، الأشياء نفسها، الأفكار نفسها... الخ. والشعر ليس شيئاً يدخل في إطار الإعلام ولا في إطار التفسير الذي يصعب مآلاته. من هنا يحتفظ النص الشعري بتلك الكثافة التي هي في رأيي صاحبة السيادة.

\* إذن أنت مع شعر للمقاومة شعاره مواجهة الإنتاج الرديء أيضاً؟  
- أظن أن الشعر هو أصلاً مقاوم، لأنه ببساطة المساحة الوحيدة التي لا تخضع للتجارة. وهذا هو المهم. الشعر لا يخضع للإعلام، ولا يظهر من خلاله تقريباً. أتذكر أنني تحدثت ذات يوم مع الشاعر الكبير «يوجين غيفيل» في ملتقى حول هذا الموضوع، وكان يطالب بكثرة في وسائل الإعلام للشعر، وكنت أفكر أن خطه يمكن في غيابها عن وسائل الإعلام هذه.

\* قصد أنه كلما بقي الشعر في الغياب فإنَّ باستطاعته أن يقاوم على مستوى الزمان أكثر؟  
- الشعر يؤثر على ألفة القارئ، على الشعور... الخ، وليس على الخبر أو التفسير، ورغم أننا نحاول في العمق وضع بصمات القصيدة في الحس. الشعر يعني مقاومته لكل نوع من أنواع الإستتار، أي نوع كان؛ إبتسار التفسير، الإبتسار الإعلامي... الخ. طبعاً حيث تدرس الشعر يجب أن تُرَ عبر التاريخ، لتفسير المضامين كحد أدنى. لكن ما هو مهم أكثر، هو تفسير الشكل الذي يولد المضمون، وليس العكس، وإلاَّ وقعنا في العاطفة، لا في الشعر.

\* أتبيحت لك الفرصة أكثر من مرة للمشاركة، جنباً إلى جنب، في تظاهرات ثقافية في فرنسا وخارجها مع الشاعر

الراحل «ويجين غيفلك» الذي توفي خلال الشهر الماضي، هل يمكن أن تحدثنا عنه؟

- آخر مرة كتبت معه، كانت في القيروان سنة ١٩٩٥. كان عمره يتجاوز ٨٧ سنة. وكان مرهقاً صحياً، لكنه كان دائم الحضور، هذا الرجل فريد من نوعه، غير عادي، وكتابه الأخير الذي نشره مثلاً هو دين شك أجمل مؤلفاته، بالإضافة إلى «أرض الفتح» الذي كان نوعاً من الثورة في الشعر. فيعد «السوربالية» ويعد الصور الخيالية للجنون، أصبح السؤال فجأة عند «غيفلك» يدور حول الأشياء البسيطة، «الحق الذي يسقط داخل الحزاة، غطاء السرير، الأشياء العادية من الحياة اليومية».

«هل هناك تخوف من طرفك حول التعمد اللغوي، أو حول هيمنة اللغة الإنجليزية بطبيعتها الأميركية؟

- أنا لست خائفاً على تعمد اللغات الذي يجب الحفاظ عليه. أنا أخاف الغزو الثقافي الأمريكي، لا لكوني أخاف اللغة، فأنا شخصياً طمعت في شأبي مؤلفات «د. فولكر» و«جان دوس باسوس» قبل أن أكتشف بعدها شعراء كبار من أمريكا، ترجمت بعضهم إلى الفرنسية: «باترسن» و«وليامس كرولس وليامس» والكتاب الأول لـ «كومنف». أنا أخاف من هذا الغزو لأنه يحول الثقافة إلى بضاعة ثقافية، ويحول شهيبتنا الثقافية إلى استهلاك ثقافي. هذا التحول هو غاية الحضارة الإعلامية والإستهلاكية. إن ما يزعيني هو تفكير كل لغاتنا بالنتج الإعلامي. وليس لدينا أية وحدة لقياس ما حصل من تفكير للغات منذ نشأة التلفزة. أقول كل هذا لأخوتي ولدت في إقليم كانت اللغة الأساسية فيه هي لغة «الأوكسييتان» التي كان يتلوها الكل. وهذه اللغة قاومت مثل لغة «لبروتون» و«الباسك» ولغات أخرى. ثمة شيء كان دائماً يتحرك بقوة وحيوية أكثر من قوة المركزية الروسية أو المركزية الفرنسية. والذي يخيفني اليوم، هو أن أعود إلى بلدي، ولا أجد من يتكلم لغة «الأوكسييتان» من دون أن ينتبه أحد إلى ذلك، أو حتى يحسن أنني محروم منها. لا زلنا نفهم لغة «الأوكسييتان» لكننا لا نارسها تماماً منذ خمسين سنة.

«هل تظن أن هناك خطر في حشد للفكر، وحشد للإعلام ينبت من النظام العالمي الجديد الذي تروجّه التلفزة؟

- كل هذه الأشياء لها حظان. التلفزة يمكن لها أن تتحول إلى آلة ثقافية عظيمة، وهي أحياناً عظيمة دون مبالغة، لكن دائماً بعد منتصف الليل، إن الإختيارات المتفاهير من طرف المسؤولين عن القنوات، كان دائماً يعتبر المتفرد المتوسط كالبه يجب القطع به للبلادة أكثر فأكثر. إذن، كما يمكن أن تكون التلفزة آلة ثقافية تستحق الإعتبار، يمكن «للعالمية» أن تكون حركة تصحيح كذلك الإعتبار. لكن المشكلة أننا نسير بإتجاه بشرة بصرية، وهذا لا يهبطني ولا يفرحني.

«بشرة بصرية تستصلح حتماً إلى ذلك المنهج المتلفظ والمطلق؟

- نعم أصبحنا نرى في فرنسا، منذ ستوات، كمية كبيرة من المشردين تزداد يوماً بعد يوم. الكل يتكلم، الكل يقترح. وقد تحدث «جاك شيراك» عن أبعاد الجرح الإجتماعي. لكننا نرى أن التضامن يتقلص يوماً بعد يوم. ما سعاد «فيكتور هيجو» بالتقدم، كلمة لا تتداول اليوم. التقدم كان على ما اعتقد هو قسمة الثروات، والعلم الذي يؤدي حتماً إلى المطالبة بقسمة الثروات. الإقتصاد الآن أصبح مثل ما كان عليه «التقدم» عند الإفريق. مستعصي له بكل شيء، بكل ما بقي على الطريق، كل ما يسقط، البطالة تزحف باسم التقدم - الإقتصاد. في حين أننا خلال السنوات العشر الماضية، كنا نظن أن الإقتصاد موجود في خدمة المجتمع وليس العكس. بمعنى آخر، لقد أصبح



## المجتمع الآن في خدمة الاقتصاد!

«بطالة وأزمة اقتصادية يستغلها أقصى اليمين في فرنسا، مع صعود النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية... ما هو إذن دور المثقف، الشاعر والروائي «بيرنار نويل» في مثل هذه الحالات؟  
- الروائي أو الكاتب الذي أنا عليه، ليس له أية إمكانات في التدخل على مستوى الحركة، ليس عالمياً بل حتى وطنياً. لكن، بتواضع، فإن واجبي هو محاولة تحليل شيء ما، خاصة ما يتعلق بقتلان الحس «Le Sens». أنا أؤمن بالعلاقة بين الأفراد أكثر من كمية القرارات السياسية، وذلك يرجع، ربما، إلى كبر سني. فقد رأيت كل القرارات السياسية تفرض في عكس ما كانت تؤمن به وتهدف إليه.  
الحقيقة أن بلداً مثل فرنسا له تقاليد، أذكر من بينها حقوق الإنسان... يجعلني أحس بالهجل... مثلاً حين أذهب إلى محطة القطار وأقع في حاجر شرطة فيلنشي قهبيتي. وأنا أعرف جيداً أن هذا غير ضروري. فهو فقط من أجل إهانة البعض، وإطمئنان البعض الآخر. وأغلبية هؤلاء المظمتين بهذه الإشارة، مع الأسف، قادرون على التضحية بالباقي، فكل هذا يبقى مجرد أمن مفخخ.

«كيف ترون الوضع هنا في فلسطين، أية فكرة ستحملونها معكم إلى فرنسا؟ أية أشياء توصّلت إليها خلال وجودك على أرض فلسطين؟

- لكي أكون صادقاً، فقد جئت لأرى ولأشارك في المؤتمر الدولي الأول للكتاب، وهذا شرف كبير بالنسبة لي. أشكر المركز الثقافي الفرنسي، واتحاد الكتاب الفلسطينيين على دعوتكما لي، لقد وصلت في لحظة حرجية جداً تتعلق باستقلال فلسطين، هذا الوطن الذي لم تكتمل إستراتيجيته بعد. ونحن كنا نسمع، مسبقاً، بأنه تمزج. أنا في الواقع لا أرى شيئاً من كل هذا، أنا لا أرى شيئاً غير هذه الدراما التي تلعب في بيت لحم... جنين.. وهذا يقلقني. وفي الوقت نفسه ليست لدي معلومات كافية.

«هل بإمكانك أن تعطينا فكرة واضحة عن هذه الدراما؟

- الوضعية الفلسطينية تؤثر في نفسي كثيراً منذ زمن طويل. ولكي نقضي لما هو أساسي، فإنني أقول، لقد أصبح الفلسطينيون اليوم اليهود الحقيقيين، ما داموا هم الذين يعيشون «الدياسبورا» و«الغيتوهات»... إلخ. ما اكتشفته وبأنني إلى ذهني كمثل أن هناك طريقاً للمستوطنين وهي صالحة للصور، وطريقاً آخر أمر به أنا لأذهب إلى القدس وهو علي. بالخبر. إذ ما يؤمني هو أنني علمت أن المستوطنات هي في الحقيقة أماكن إستعمارية لسرقة الأراضي، وليس كما أسسمنا الإشاعات بأنها أماكن زراعية تصنع فيها المصنوعات.

باختصار تظهر لي أشياء - يمكن أن أكون شامداً عليها، لكن بالنسبة للوضعية عامة فأنا لم أكتشف شيئاً. والشيء الذي أريد أن أضيفه، هو أنني أعتبر الموقف السياسي مهماً جداً، لقد قضيت وقتاً مع جهة التحرير في الجزائر، وشجنت، وأنا أتابع عملي منذ خمس وعشرون سنة من الرقابة. وأنطلاقاً من هذا بدأت في التفكير فيما يسمى بحرية التعبير من جهة، والرقابة من جهة أخرى.

وقد اكتشفت أن العالم ينقسم إلى قسمين: قسم يحتوي على أنظمة مطلقة في أوروبا الشرقية وتعم فيها الرقابة.

وقسم آخر فيه قاعدة تتكون من حرية التعبير. واكتشفت أن الوطن الذي أسكنه يعمّ فيه شكل آخر للرقابة تتجسد في حرمان الحس. لكن هذا شيء. كنت أحس به فقط على مستوى سوء الكلام، وإنني كعقيد في دولة علمانية، أظن أن العلمانية هي بناء على الكلام... أي أن نسمي القطّ قطاً... وحين تدرس تطوّر الدولة الفرنسية من ١٧٨٩ إلى ١٩٩٠ نكتشف كل التأثير الفاسد لسوء الكلام في الثورات الفرنسية.

« تحدثت كثيراً في دراساتي حول الفن التشكيلي عن العلاقة الجسدية بين المتفرج والشيء المشاهد خاصة في «يوميات عين».. »

- اعتماسي بالفن التشكيلي ببساطة يقدم لي لغة مرئية، واللغة المرئية تلعب دوراً كبيراً في ملكاتي لأنها المساحة التي من خلالها أراقب الأشياء. وقد أدت بي إلى كتابة دراسة «يوميات عين». وابتداءً من هنا أدخلت في التفكير في دور الإعلام والتلفزة. فالخطر الكبير في نظري في التلفزة هو أنها تعمل على تكرس المرئي، يتهجها طبعاً. وتصيب غزارة العرض في مساحة عقل المتفرج دون أن تلعب العين دور الوحي بينهما. وهذا ما يؤكد أن العرض بحركاته يطبع فكر المتفرج، إذ يحكي أن يكون المتفرج متفاعلاً دون حركة أمام هذا الشيء. وهذا شريب جداً، لأنه لأول مرة في التاريخ يمكن ممارسة «الوسيط الثقافي» دون الحاجة إلى أبسط الجهد!

« أنت ترى، إذن، أن المتفرج عاثة يبحث بدل أن «ينظر» بحثاً أدنيه بدل «الإنصات»، وإنطلاقاً من هذا تأتي وسائل التواصل فتفسد في الوقت نفسه الصورة والمنطق، ومن ثم كل الناس من خلال إستيطان مكان الفكر؟ - إن الغربة في هذا المنهج أنه في العمق حلم كل الأنظمة. وهو حلم إستيطان المكان الذي يفكر منه المواطن. فمن قبل كانت لها إمكانية حراسة تعبير الفكر، لكن لديها الآن إمكانية لحراسة مكان الفكر. وما هو مسمى، وأكثر خطورة، أن غزارة الصور باستطاعتها أن تستوطن الفكر. وكلمة استيطان لها دلالتها وقوتها التي نفهمها هنا في فلسطين. يبقى أن الجسد البشري يمكن استعمارها بالطريقة نفسها لكن بعنوة. وما هو خطر هو أنه يتم دائماً بعنوة، في حين أن المناهج الإيجابية القليلة كانت عنيفة.

حاورة : نصر الدين بوشقيف

## لا قداسة لجلال

هذه المادة جزء من حوار أجرته لور أدلير (القناة الثانية في التلفزيون الفرنسي) في شهر أيار/ مايو الماضي مع محمود درويش أثناء زيارته باريس للمشاركة في «الربيع الفلسطيني».

\* أين ولدت يا محمود درويش ؟

- ولدت في شمال فلسطين، في قرية تقع بجوار مدينة عكا الشهيرة والجسيلة، والتي تحمل مخزناً من الذاكرة التاريخية الإنسانية، ولم أعد هناك، ولكن روجي ما زالت هناك في «البروة». صحيح أن مكان قريتي قد دمر تماماً، ولكنني حاولت خلال كل هذه السنوات أن أعيد بناء المكان عن طريق اللغة والكتابة الشعرية. وهذه الجلسة تثبت أن ذلك المكان موجود وسيظل حياً في اللغة.

\* شاعر يتخذ من اللغة وطناً، لكن اللغة تمكث في أرض قرية لم تعد موجودة. كيف تعيش هذا الغياب؟

- أعيش مع الغياب بطريقة تجعلني حاضراً دائماً عن طريق الكتابة الشعرية، وأيضاً عن طريق الانتماء إلى نشاط شعبي من أجل استعادة المكان سواء عن طريق الحضور المادي أو طريق الاستعارة. وسيرة الشعب الفلسطيني الحديثة هي سيرة الجدل بين الحضور والغياب. ونستطيع الآن أن ننظر إلى المستقبل لأن هذا الغياب على المستوى المعنوي قد تهلل، وبدأ الآن الحضور على المستوى العملي والمادي. صحيح أن هذه العودة تتطوي على مشكلات كثيرة، وأن هذا الانتقال من الأسطوري إلى الواقعي دونه صعوبات كثيرة وخاصة على المستوى الأدبي، ورغم ذلك يستطيع الفلسطينيون أن يحتفلوا بحقيقة أساسية هي أنهم لم يعودوا عرضة للإبادة المادية والثقافية. ولقد عادوا إلى الحضور في ضمائر الآخرين، وإذا كان من أهمية لهذا «الربيع الفلسطيني» فهو أنه إعلان دولي عن عودة الفلسطينيين إلى ذاتهم وإلى الضمير العالمي. والآن أصبح التعامل مع الفلسطينيين يتم أيضاً من خلال الاعتراف بالحضور الثقافي للفلسطينيين لا بوصفهم مجرد لاجئين يعبرون عن مأسا: تتطلب العطف. هنالك انتقال في الوعي العالمي إلى قراءة الفلسطينيين كنص جمالي وقيع، وهذه نقلة نوعية تساعدنا أن نتحول إلى شعب عادي لا هو بالضحية ولا هو بالبطل.

\* لنعد إلى هذه الأرض التي عمل فيها والدك الفلاح. كيف سارت طفولتك، وهل كان مقدراً لك أن تكون شاعراً، وكيف احتراك ذلك الجمال الاستثنائي لطبيعة بلادك؟

- لو أتيت لي أن أعيد تركيب حياتي السابقة، وهذا مستحيل طبعاً، لتخيلت أنني ساكون شاعر طبيعة وشاعر حب لأن المكان الذي ولدت فيه يتمتع بجمالية تؤهل المقيم فيه أن يكون عاشقاً للطبيعة. ولكن كما هو معروف، كل شاعر هو نتاج ظرفه الاجتماعي وشرطه التاريخي، ومن هنا تمت قطعة في زمن طفولتي، وانتقلت من الطفولة

السعيدة نسبياً، من الحوار مع الفراشات والغروب والحرف من الليل ومن البئر، إلى حوار مع أسئلة أكبر من هذه الطفولة. أسئلة تتعلق بالوجود.

لقد نهضت من النوم ووجدت نفسي في قافلة بشرية ترحل إلى الشمال، إلى شمال أهد، إلى لبنان. وسمعت أن هذه القافلة اسمها «لاجئون»، وفي الشمال البعيد، في لبنان، توقفت طرقتي عن العمل البريء. أضر لكي تتخبط في الأسئلة والحوار واستخدام مصطلحات ومفاهيم جديدة تمكس الانتقال من وضع بشري إلى آخر. وعرفت أنك أنتي جزء من رحيل جماعي، وتكونت في تلك اللحظة أجربة حول الشقاء الحاضر، وأصبح المتلى تقيضاً للوطن. وهكذا أدركت فكرة الوطن على نحو شقي وفي فترة مبكرة للغاية. الطفل لا يحتاج إلى أن يعمل أسئلة الوطن، لأن الوطن هو ساحة ألعابه ومقام أمه وأبيه. لقد انتقل الوطن إلى هم جماعي أكبر مني ومن الطفولة.

\* لست شاعراً نضالياً رغم أنك مناضل، وكنت في قيادة منظمة التحرير الفلسطينية ورفيق ياسر عرفات. شعرك كوني، ويتناول عذابات المتلى والقرية، فهلا حدثنا عن أولئك الشعراء الجوالين المتغنين، الذين كانوا يبرون بقريتك حين كنت صغيراً، وشدا انتباهك إلى اللغة وعشق اللغة؟

- بدأت علاقتي بالشعر عن طريق علاقتي مع المغنين الفلاحين، المتغنين من قبل الشرطة. كانوا يقولون أشياء غريبة على درجة من الجمال بحيث أنني لم أكن أفهمها، ولكنني كنت أشعر بها. ولعل أحد أسرار الشعر أنه يحصل الكلام الفاضل على الوصي والفهم، ولكنه يحرك فينا أشياء بعيدة، ويغير فينا الهمجية والحزن. وهكذا وجدت نفسي قريباً من أصوات الشعراء الجوالين المتغنين، ولربما بعد أخذت استمع إلى الشعر العربي الكلاسيكي الذي يروي مغامرات عشرة وسواد من الفرسان، فاجتذبتني هذا العالم وصرت أردد تلك الأصوات، وأخضع نفسي خيولاً وفتيات، وأحلم في من مبكرة أن أتحول إلى شاعر.

وكنت أجد في هذه اللعبة تعرضاً عن واقع القلب فأصبح أصعب، وكنت أجد فيه تعبيراً عن تفرقي على زملائي في المدرسة. كنت لا استطيع الفوز بالمبارزات الرياضية لأنني كنت نحيلاً. تفرقت على زملائي باللغة والكتابة وتجرب الشعر وتحرير موضوعات الإنشاء. كل ذلك تكون عن طريق الإدراك الخفسي، واحتاج إلى وقت طويل لكي يتحول إلى إدراك معرفي وتحليلي. وقد مرت بتجربة مبكرة علمتني أن ما أفعله، وما أفعله، هو أخطر بكثير مما أتصور. ذات يوم ذهبت لإلقاء قصيدة في المدرسة، ومن الغرابة أن المناسبة كانت ذكرى يوم استقلال إسرائيل، وكنت وقتها في الثانية عشرة من عمري، وكنت شيئاً سموة قصيدة، تحدثت فيه عن عذاب الطفل الذي كان في، والذي شرد وعاد ليجد «الأخر» يقيم في بيته، ويحرق حقل أبيه، قلت ذلك كله ببراعة شديدة. وفي اليوم التالي استدعاني الحاكم العسكري، وهددني بشيء خطير جداً. ليس بسجن، بل منع أبي من العمل. وإذا منع أبي من العمل، فإني لن أتمكن من شراء الألبسة والأوراق لكي أكتب. ساعتهما فهمت أن الشعر حكاية أكثر جدية مما كنت أعتقد، وكان عليّ أن أختار بين أن أواصل هذه اللعبة الأكثر جدية مما أتصور، أو أتوقف عنها. وهكذا علمني الاضطهاد بأن الشعر قد يكون سلاحاً.

\* في الثانية عشرة تعرضت للاضطهاد لأنهم رأوا فيك الشاعر، وفي السادسة عشرة دخلت السجن، وهناك فقط أدركت أن أمك تحبك لأنها جاءت لزيارتك في السجن، وقد كتبت تلك القصيدة الشهيرة «أحن إلى خبز أمي»، والتي أصبحت ترنيمة عاطفية وشعرية في العالم العربي بأسره. هل تحدثنا عن هذه القصيدة؟

- المشكلة أن الأطفال لا يفهمون أهلهم، والطفولة تطرح أسئلة بديلة ولا تستطيع أن تضع نفسها في الوضع النفسي والاقتصادي للأهل. وعندما انتقلت اسرتي من وضعها الاقتصادي المقول، - لأننا كنا أسرة فلاحية تنتج خبرها

ويجرح قلبها وترى خيولها - إلى وضع الأسرة للراحة التي تعيش حياة اجتماعية في منتهى القسوة (كنا ننام خمسة أشخاص في غرفة واحدة)، عندما شعرنا بالحرمان وحسبنا أننا مسؤولون هذا الحرمان. وبالطبع، هذا الوضع المعاشي الصعب جعل الأهل أقسى مما كانوا عليه في السابق، وبالتالي كان انطباعي عن قسوة أمي انطباعاً خاطئاً، لأنها كانت تضطر إلى السير مسافات طويلة لكي تحمل لنا الماء، الأمر الذي لم يكن يسمح لها بالتعبير عن عواطفها تجاهنا، وهذا ما أدركته فيما بعد. واتني أعتذر الآن عن هذا الشعور المبكر، وقد عبرت لها كثيراً ومراراً عن اعتذاري، وأهديتها الكثير من القصاصات.

وعندما كنت في السجن زارتني وهي تحمل الفواكه والقهوة، ولا أنسى حزنها عندما صادر السجناء أربيق القهوة وسكبها على الأرض، ولا أنسى دموعها، لذلك كتبت لها اعتذاراً شخصياً في زياراتي، على صلبة سجناتي، أقول فيه

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولبسة أمي ..

وتكبر في الطفولة

يوماً على صدر أمي

وأعشق حمري لأمي

إذا مت،

أخجل من دمع أمي.

وكنت أظن أن هذا اعتذار شخصي من طفل إلى أمه، ولم أعرف أن هذا الكلام سيتحول إلى أغنية يغنيتها ملايين الأطفال العرب. هذا يعني أن الشعر يأتي من إحساس شخصي وأشياء حميمة، وليس من الأسئلة الكبرى لأن هذه تنبثق من أسئلة صغرى، ولأنه تبين أن هذا الطفل ليس في "أنا فقط بل إنه في الكثير من الأطفال، وأن أمي ليست أما شخصية بل أم عامة.

« محمود درويش، أنت فلسطيني وأنت شهيد، وشهير جداً، ولربما هنالك ميل إلى جعلك ناطقاً رسمياً باسم الفلسطينيين. هل الشاعر هو بالضرورة ممثل الشعب بأسره وحامل أقداره، أم هو امرؤ يروي مصيره الشخصي إزاء العلاقة مع العالم؟

- لا أعتقد أن الشاعر هو ناطق رسمي باسم الأمة. الشاعر يبدأ من منطقة رفيعة للتعبير عن تجربته الانسانية المحددة. وكما قلت من قبل، فإن «أنا» الشاعر مكونة من عدة ذوات، وقد تروي قصة جماعية، وهذه الأنا قد تتحول إلى أنا الآخر، وأنا العالم، لأن الأنا ليست قاهرة وليست مكونة من ذاتها فقط. أظن أن المجتمع هو الذي يقرأ الشاعر بطريقة يرى فيها ذاته الجماعية، ولذلك فهو الذي يعتبره ناطقاً باسم الجماعة. لذلك فإن طريقة القراءة، وطريقة عقود القارئ على مستويات للقراءة ذات أبعاد أكبر من البعد الجمالي، تجعل المجتمع يرى في الشاعر نوعاً من الصوت الذي يعبر عن الجماعة. ولا أرى تناقضاً في ذلك، وخاصة في حالتي الانسانية المحددة. مثلاً، حين كنت أروي بعض جوانب طفولتي لم أكن أروي حكايته خاصة، ولكن كذلك لم أكن أنوي أن أروي طفولة عامة. وحدث أن تطابقت روايتي الانسانية مع روايات وسكايات الجماعة. وإذا أردت أن أكون أكثر صراحة، فيأني أقول أن اعتيادي ناطقاً باسم جماليات عامة لا يسمعتني كثيراً إلا بقدر ما يسمعتني التواصل بين النص الشعري والقارئ.

إذن أنا لست تالفاً بإسم الشعب الفلسطيني، ولكن يسميني أن يجد الشعب الفلسطيني وقراء عرب وأوروبيون آخرون، ما يعنيه وما هو مشترك مع ما تتطوي عليه تصوصي.

« ذكرت قبل قليل أنك درست في مدرسة إسرائيلية، وتكلم العبرية بطلاقة، ولا تخفي أنه كانت لك علاقة بامرأة إسرائيلية ذات يوم. لقد كتبت عن ذلك العشق، فهل كان هاماً، ولماذا انقطع؟

— أحب أن أتكلّم عن هذا الموضوع على مستوى الاستمارة فقط، لأنني لا أكتب الآن مذكراتي لكي أقول الوقائع وأقتبس الاسماء. ولا أعرف مصير هذه المرأة الآن، فقد تكون في وظيفة أمنية ربما أو دبلوماسية، وربما كانت هذه المرأة متعطلة. أو هي تركبت لغوي لأكثر من تجربة سميتها بهذا الاسم: ريتا. ولكنني أستطيع القول أنني لا أعرف امرأة بهذا الاسم لأنه اسم فني، ولكنه ليس خالياً من ملامح شخصية محددة، ومن تجربة إنسانية محددة.

« ولكنني من خلال قصائدك تلك، التي أحملها في قلبي وربما في جسدي، يبدو لي أن تلك القصة وقعت بالفعل، وأن الحب الذي جمعكما على المستوى الفيزيائي والحسي، كان مهدداً على الدوام بحقيقة أنكما لا تنتميان إلى شعب واحد. الشعر سلاح كما تعرف، فماذا تقول؟

— إذا كان يربحك أن أعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة أو كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية معطوبة عميقاً في جسدي. على المستوى الحسي وعلى المستوى المعرفي كانت هذه العلاقة مجالاً لحرية حوار بين الأنا والآخر. وهذه المرأة حملت دلالات الصراع الدائر في الشارع وفتت الشرف. في الغرفة كنا متحورين من الاسماء. ومن الهويات القومية، ومن الفوارق. ولكن فمت الشرف هناك حرب بين الشعبين، ولذلك فهذه القصة تحمل أكثر من حدود العلاقة الحميمة بين الرجل والمرأة، وتذهب إلى طريقة قراءة المختلف، ومدى قدرة الخارج على قمع الدخايل الانساني فيها. هل تريدان معلومات أخرى عن هذه المرأة؟

« نعم، أريد كثيراً! هل تذكر واتحتها بالياسمين؟ ما لون عينيها؟

— إذا أتبع لي أن أعرف حساسيتي تجاه المرأة، فأنا أحمل من المرأة واتحتها. لكل امرأة رائحة خاصة ولا أقصد رائحة العطر الذي تستخدمه بالطبع، بل رائحة نفسياتها وشخصيتها وحضورها، ورائحة العلاقة ذاتها. فأنا تطاردني الرائحة كما يطارد سمك القرش رائحة الدم. أنا ضحية الرائحة، وهي كلب البحر وأنا الضحية ولكنني هنا أكشف أسراراً خطيرة جداً، وأطرح نفسي للاعتزاز، اسمحي لي بالاحتفاظ ببعض الأسرار.

تريدان أكثر؟

« نعم، أريد أكثر! (ضحك)

— ماذا تريدان أن تعرفني؟

« يقولون أنك تعرف التوراة جيداً، وأنت قرأت وأعدت قراءة «نشيد الإنشاد» وينتظر منك أن تعيد كتابته؟

— بعض النظر عن المصادر الحقيقية لهذا النص الشعري العظيم، سواء كانت مصادر فرعونية أو سومرية فليس هذا مهماً. المهم أن هذا النص هو جزء من التوراة وهو أحد النصوص الأساسية في الشعر الإنساني، ولم ينج أي شاعر في العالم من سحر التعامل مع هذا النص. ويحتاج الإنسان إلى طاقة وقوة لكي يحصي نفسه من إفراغ التقليد، لأن هذا النص يحرض أي شاعر على تقليده، وأخطر شيء أن ندخل في مبارزة مع الشعر البرعوي. فأنا دائم الزيارة لهذه الأشعار الجميلة، ولكن لا أجزأ على أن أقلعها، وإن كنت أقتلها. وفي عملي الشعري الأخير الذي أعكف على كتابته الآن، هنالك أصداً من هذا النص، وإني اسمي «نشيد الإنشاد» كأحد مصادري. ولكنني أبعت عن شولاميت! لا أدري إذا كنت للملك سليمان، ولكنني أبعت عن شولاميت!

« في قصيدتك «يوميات جرح فلسطيني» يبدأ النص هكذا :

نحن في حلٍّ من التفكار فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليل

لا تقولي : ليتنا نركض كالنهر إليها ،

لا تقولي !

نحن في لحم بلادي .. وهي فينا !

ماذا تعني لك تلك البلاد التي في جسدك ، وفي روحك ، وفي مخيلتك ؟

- هي ، مرة أخرى ، محاولة لتثبيت الأرض في اللغة ، وفي الجسد . في الحالة الفلسطينية هنالك شيء ذو خصوصية محددة ، وهو إنه عندما هاجر الفلسطينيون وهجروا ، حملوا مفاتيحهم معهم وكانوا حريصين على التأكيد من أن مفاتيحهم محفوظة في مكان مأمون ، سواء أكان في المهرج أم في المنفى . بهذا المعنى كان المفتاح يحمل البيت ، أي أن البيت كان محمولاً ، وإن الذي خرج ليس الشخص فقط بل الأرض ذاتها كانت تهاجر معه . فأيما ذهب الفلسطيني كان يشعر بالحاجة إلى الشعور ، في الوحي أو اللاوعي ، أنه إما كان يحمل المكان معه ، المتفكك التائه هو الشخص ، والمكان أيضاً . ولذلك لدى كثير من التعبيريات التي تتحدث عن الوطن كعقيدة ، سواء « وطني ليس عقيدة » أو « وطني حقيقة » لأن الإستعمارة واحدة : إنني ما زلت أملكه على الأقل في مستوى الذاكرة والذكرى .

« لديك قصيدة «جندي يحمل بالزنايق البيضاء» أثارت غضب عدد من رفاقك العرب ، وربما بعض أسدقاتك الفلسطينيين . هل تروي لنا ظروف تلك القصيدة ؟

- أصل القصيدة حكاية حقيقية . قبل حرب ١٩٦٧ كنت أسكن في حيفا ، وكان الحي مختلطاً يسكن فيه العرب واليهود . وأنا منذ صغري في أصدقاء كاثوليك من اليهود ، ولم تكن هندي صورة لقطعة من الأفراد اليهود . قصتي مع اليهود حافلة : الحاكم العسكري الذي هدّني كان يهودياً ، معلمتي للغة العبرية كانت يهودية وهي التي شجعتني وفتحت فيّ حاسة الأدب ، وعشيقتي الأولى كانت يهودية ، القاضية الأولى التي حكمتني كانت يهودية . اليهود بينهم السيئة ويمتدح الجيد ، وهم ليسوا ملائكة كما يريدون أن يقولوا عن أنفسهم ، وليسوا شياطين . وهذا ما يشير إلى أنهم حسب طبيعتي ، ومن حسناتهم أنهم ليسوا فقط شياطين أو ملائكة ، وهم مجموعة من الشياطين والملائكة .

قبل الحرب جا نني أحد أصدقائي اليهود ليودعني قبل الذهاب إلى حرب لا يعرف ما إذا كان سيعود منها . ولا أرى حرجاً من القول الآن أن الاسرائيليين ذهبوا إلى هذه الحرب بغرف شديد ، وكثير من أصدقائي اليهود طلبوا مني أن أساعدهم في حالة دخول الجيش المصري إلى حيفا . وبعد الحرب جا نني الصديق ، وكان متعباً طبعاً ، وقال بأنه سيرحل عن هذه البلاد إلى الأبد ، وسيهاجر إلى فرنسا ، ( وأرجو أنه يشاهدنا الآن ) . فانا في هذه القصيدة رويت سيرة ذاتية لهذا الشخص ، الذي كان ينظر إلى الوطن نظرة بسيطة جداً غير معملة بشحنة أيديولوجية . لقد جا - لكي يعيش ويتحنن رؤية الحسام يخلق فوق مبنى وزارة الدفاع . ولقد اخترت هذا الشخص كنموذج للتناقض بين الوطن الحرفي والوطن الواقعي ، ولكي أتكلّم عن قسوة الحرب من خلال حب جندي عادي للزنايق البيضاء . هي كانت عبارة عن قصيدة وداع لصديق خاض الحرب وانتصر فيها ، ولكنه لم يتحمل قسوة الانتصار ، ولم يتحمل كونه محتلاً للأغريين . الغريب أن الذين غضبوا من هذه القصيدة ليس العرب في الخارج . كنت آنذاك في الحزب الشيوعي ، لأنه كان الأتار الوحيد للدفاع عن حقوق العرب ، والصفة الوحيدة للتعايش بين العرب واليهود . فوجدت أن المكتب السياسي ناقش هذه القصيدة ، ولهم أحد الأعضاء أن الحل الحقيقي هو أن يرحل الاسرائيليون لكي يرحبوا بضميرهم .

\* كيف ترى وضع شعبك اليوم، وماذا عن العملية السلمية، وهل هنالك أمل؟

- نستطيع القول أن الحرب العربية - الإسرائيلية قد انتهت في المدى المنظور. ونحن الآن في مرحلة ما بعد الحرب بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، ونحن في مرحلة ما قبل السلام، ونحن في أكثر المناطق الفكرية غموضاً. خارجون من حرب، وذايون إلى سلام يهرب منا. السلام لم يصل حتى الآن، وهنالك خطاب جميلة حول السلام، ونظريات أمريكية ذرائعية تتكلم عن «عملية» سلام، وهي عملية قشبي، وتوحي بأن هناك شيئاً قشبي. ولكنه ليس السلام كجوهرة وإتفاق محدد يحدد للسلام شروطه الواقعية ويحدد مفاهيمه المتعلقة بربط السلام بموضوع الحرية، وباعتراف إسرائيل يعادل الاعتراف الفلسطيني بإسرائيل. إن من المعروف أن الفلسطينيين إعترفوا بحق إسرائيل ليس فقط حول حدود التقسيم، بل إعترفوا بها حسب حدود ١٩٦٧، وحسب معلوماتي فإن هذا هو أول إعتراف بهذه الحدود. حتى إسرائيل لم تعلن أن هذه هي حدودها النهائية، والأمريكيون لم يعترفوا، وكذلك الفرنسيون وسواهم. إذن حجم العطاء الفلسطيني لإسرائيل حول حدودها وحقوقها في الرجوع وتأجيل الملفات الساخنة، كموضوع اللاجئين والقدس والمستوطنات وحقوق تقرير المصير وشكل الاستقلال الفلسطيني .. كل هذه موضوعات مؤجلة.

التغيير الذي حدث على الثقافة السياسية الفلسطينية، وعلى القلب المجتمعي الفلسطيني، لا يعادله أبداً التطور على مستوى الوعي والثقافة الإسرائيليون. لقد وضع المجتمع الفلسطيني في مرحلة انتقالية تهيئية، لا تتألف من الانتقال من احتلال إلى تحرر بل من أرض مسيطر عليها وليست محتلة موجهة هذه الاتفاقيات، إلى مفاوضات حول هدف غير محدد. ومع ذلك قبل الفلسطينيون، قادهم ومجتمعهم، هذا الواقع الجديد على أمل أن تكون هناك دينامية وحيوية توصل الوعي الإسرائيلي إلى مستوى تروبي سياسي آخر، وعلى أمل أن يعترفوا بحق الفلسطينيين في السيادة على أرضهم لأن في ذلك مصلحة لإسرائيل لتذهب إلى إمكانيات العفر على شريعة في الشرق الأوسط. لا يمكن أن يقوم سلام إسرائيلي - عربي بدون أن يجري حل المشكلة الفلسطينية.

إذن، ثمن الاعتراف الفلسطيني بإسرائيل أكبر بكثير مما قدر الإسرائيليون، ومع ذلك حدث شيء في المجتمع الإسرائيلي يعبر عن خوف أو تردد من السلام، أو يعبر عن عدم نضج نهج الاعتراف بالفلسطينيين كشعب وليس كأفراد أو مجموعات. أدى التطور بأن صار المجتمع الإسرائيلي، ضمن خيار ديمقراطي غير متحيز من التضليل الاعلامي بالطبع، وجات حكومة نتنياهو. ومن الواضح أن السيد نتياهو، وهو رجل ساهر اعلامياً، لا يريد اتفاق اوسلو ليس لأنه يفتقر إلى الروح البراغمية، ولكن لأنه محمل بإتلاف حكومي هو مزيج من أنصاف الأثبياء وأنصاف الجنرالات، وثمة فرضي ثقافية - سياسية، وتوازنات ثقيلة جداً دفعت نتياهو إلى القول أنه سيواصل العملية السلمية، ولكنه سيجري التعديلات على اوسلو أو يطرح قراءة مختلفة للإتفاقات.

وإذا توجب تعديل تلك الإتفاقات فإن التعديل ينبغي أن يكون لصالح الفلسطينيين وليس العكس. ولكن حتى هذه التي لا تلبي طلبات الفلسطينيين لا ترضي حكومة نتياهو. وهذا هو إطار الحد الأدنى الذي يمكن أن يجري حوله بحث السلام. طبعاً كلامي لا يعني دافعا عن اوسلو.

\* حتى أنك استقلت من اللجنة التنفيذية ماذا؟

- قرأت نصوص اوسلو بعد أدنى من العناية للفلسطينيين. هذه الإتفاقات لا تعرف الأرض الفلسطينية المحتلة بأنها محتلة، وبالتالي لم يرد في تلك النصوص أي تعبير يتضمن الإحتساب. والحديث عن «إعادة إنتشار» في الضفة الغربية يعني أن السيادة الإسرائيلية تامة، ولا لاستخدام تعبير الإحتساب. ثانياً، القضايا الساخنة هي جوهر الصراع العربي - الإسرائيلي، لأن قول هذا الملفات لم تكن هناك قضية اسمها غزة وأريحا، هنالك قضية



لفلسطينية حية منذ عام ١٩٤٨. الاتفاق تعامل مع بعض جوانب القضية الفلسطينية فيما بعد الانتفاضة، وأراد الإسرائيليون حل مشكلاتهم الامنية، والحفاظ على سمعتهم الدولية من خلال وضع الفلسطينيين في مرحلة التجريبية ووضعوا الأمن كمفهوم مستقل قائماً عن مفهوم السلام، وأرادوا أن يفرضوا مفهومهم للسلام في منطقة بعيدة تماماً عن علاقته بالحرية والتحرر. السيد نتياهو تمسك بالأمن كأكثر فكرة مقدسة، وجاءت حكومته لتتألف من الأمن كمفهوم مستقل عن السلام وعن العدالة تجاه الفلسطينيين.

هنالك اليوم نظرتان أوروبيتان إلى الموضوع : هنالك رأي يقول أنه لا ينبغي لنا أن نضغط على إسرائيل، وأن نعاملها بحنان، وأن نقدم لها الشوكولا والمكافآت.

« وأن يعطيها الأمريكيون الملكة؟

- نعم، لكي تطمئن، لأنه لا يمكن فرض السلام على إسرائيل، الذين يفرض عليهم السلام هم العرب وحدهم، وإسرائيل لا يفرض عليها شيء لأنها مجتمع ديمقراطي من حقه أن لا يقتل السلام. هذا الرأي يقول بضرورة مراعاة الخصوصية اليهودية - الإسرائيلية، وخوفهم القوي من الماضي والمستقبل. ومن الآن، وخوفهم من تقليب الطمس بعد عشرين عاماً أن تعطى الضمانات بأن التاريخ سوف يبقى في خدمتهم إلى الأبد. فوجب هذا الموقف يفسر الإسرائيليون أنهم فوق القانون، ولأول مرة في التاريخ البشري يسمح الجلاء لنفسه بأن يكون جلاءً مقدساً، لأنه يحمل الثروة، ويحمل الهرلو كوست، ويحمل غلاب النقي، وبالتالي يحق له أن يفعل ما يشاء. إنه يغطيها بمفهوم الحق الإلهي، لقد كان هنا قبل ٣٠٠٠ سنة، وتساءله ماذا فعل التاريخ خلال ذلك، فيقول : التاريخ لم يفعل شيئاً، والأرض كانت خالية من السكان. نحن بالتالي أمام ظاهرة جلاء مقدس.

وهناك رأي آخر يقول أن هذا «الذبح» الإسرائيلي، وهذه الفطرية الإسرائيلية، يجب أن تتعرض لضغط حقيقي، لكي تلغى بضرورات مصلحتها، وأن تعطي الفلسطينيين حقوقهم، وإلا سيبنى الواقع مفتوحاً على كل الاحتمالات المخففة جداً. لذلك على المجتمع الدولي أن لا يكتفي بالمعالجة النظرية، وعليه أن يمارس ضغطاً حقيقياً على إسرائيل. ولكن حتى لو وقع هذا الضغط، فإن الإسرائيليين سيظلون مطمئنين إلى أن ضغط القيصر الأمريكي الأكبر سوف يحمي القيصر الإسرائيلي الأصغر بواسطة حق الفيتو الشهير.

بهذا المعنى العالم كله محتل : الإرادة الدولية، والثقافة السياسية الدولية، لأن العالم كله لا يستطيع أن يتنحى لتنياهو بقول أسوأ سلام يمكن مثل أوسلو العالم لا يطالب السيد نتياهو بتحقيق سلام حقيقي، بل يطالبه بتحسين شروط النجاعة، وتحقيق اتفاق سماء هاموس هوز «الاتصال الثاني للصهيونية» العالم يريد من نتياهو أن يتألف من انتصار الصهيونية الثاني

محمود درويش

سجل الحوار : جريدة «النفس» الفلسطينية.

## أقواس

# خاتمة عادية في زمن غير عادي

١٩٧٧ : مرحلة الطفل الباكي. شعري على كتفي. صندل جلد. رام الله صيفاً.. حيث أنظر لوحة وخبصة لطفل أشقر، على عتقه منديل أحمر مربوط على طريقة «رعاة البقر»، شعره مسترسل ومفروق إلى الجانب، يبيكي. تطلّ اللوحة ليلاً من الشبابيك، معلقة في البيوت والصالونات، تباح في الشوارع. تكتب المخابرات عن اللوحة. مفتاح الروح هو التحول من الحزن إلى الغضب، ومن الخوف إلى...

١٩٨١ : الاحتلال يترك احساساً بالعجز والتوتر. من أحلام عينة من طلاب جامعة بيرزيت: «الجيش يطاردني، رجلي ثقيلة وكبيرة لا أستطيع أن أسحبها أو أن أعرب». تذكرت أين رأيت رجلاً كهذه تفرج من الحلم، في لوحة لبيكاسو.

كنا بدأنا نفقد القدرة على الهكاه. أعني بأن الطفل الباكي كان لحظة صلب المسيح الذي فينا: مخلصنا، بطلنا، المكفر عن عجزنا، كان مصلوباً وكنا نهكي. وفقدنا بالتدريج التعاطف. وبدأ التحضير السري للاحتفال قدرتنا على الضحك: الاتجاه إلى مقتل ناهي العلي. حرية الروح في الرقص والضحك. والرقص - باستثناء الشعبي منه - كان لم يزل انحرافاً وغباءً، والضحك سيفتال.

أنتدرب على الكاراتيه في بيت مستطيل من ثلاث غرف مصفوفة صفلاً. أمام الشياك حوش صنوبر ومستشفى. والصنوبر لا يدعو للفرح؛ وجنوداً شخصاً مشنوقاً في الحوش ذات صباح انتحار؟ جاسوس؟ وطني صكته المخابرات؟ من يدرى أنا في آخر غرفة، لا أغلق باباً بفتح، كي أدرب نفسي على الاستيقاظ لدى سماح أية حركة. عند المدخل، من الداخل جرس ضخم غطاه المتكوت. الجرس، ليلاً، بدأ يضرب بعنف، وكان خارباً منذ سكنتها ووجدتني واقفاً مستغزاً: كانت طاقة قصوى تسري في جسدي حد أنني شعرت بكل عرق فيه، طاقة كامنة استعظمت، وركضت للباب، وفتحته، لا أحداً ضوء قمر. الجرس ما زال يرن بأهتاف ما يمكن، أمسكه بيدي ومجرد أن أبعدتها يواصل الزعيق. حشوت فيه ورقة كي يسكت؟ قمر. صمت. هل البيت مسكون؟ حتى ولو تعلمت من الكاراتيه أن الحياة فن مراقبة الأضباع التي في ذهننا أقرأ عن السريالية عريق، هليان، وأكتب الفصل الأول في «الصفة الثالثة لشهر الأردن». وأبدأ «سقوط الجدار الصامع: الصراع النفسي في الأدب». أيامها كان يتم تأسيس روابط القرى، الحكم للزعران، والمخدرات، والجواسيس.

ورحلوا عن بيروت. هم، نحن الذين في الخارج. قمر. سطح بيتنا خلف سجن رام الله، راقبت الغيم، أريد أن أكتشف كيف تسري في جسدي طاقة الكون يا جسدي الذي... فرأيت الميناء في التلفزيون: قلت بأن الفلسطينيين كانوا عينة نازة ومن شعوب البحار، وعادوا إلى أصلهم.

فوزي البكري، الشاعر، «صحكوك التنس القنينة وضميرها»، في مقهى صغير في زقاق في شارع صلاح الدين قال

لي: في داخلي جثة تتعفن! أشم الرائحة سأقعد الوعي إن ذهبت دجاجة، ولكن أحسن بأن هذه «القضية» لن تحل إلا بالدماء».

قلدنا الثقة بأي شخص أو شيء: كل وجه يخفي وجوهاً، من يسكن معك تكتشف أنه جاسوس، أو يعتقل فجأة: منقذ عمليات عسكرية، بطل. إن سألت أي سؤال، لأي شخص عن حياته الخاصة فقد تكون جاسوساً. وإن لم تسأل وجلس معك جاسوس فأنت «مش نظيف»، علامة سؤال. صرت لا تعرف من أنت، أنت في ذهن الحقيقة وأنت في عينيك عالمان منفصلان.

١٩٨٥ : يستشهد شاب. وصل تشيك بـ ١٢ ألف دينار. هل كان يعرف؟ أسأل الموقوفين معه في الشقة نفسها. «لا تدري! لكنه استحم في ليلة المظاهرة، وودعنا». قلدنا الثقة بكل شيء. في غيلا على حافة الحد بين القدس الشرقية والغربية، ليلاً، والأضواء الصفراء (الأسفر لون الحرف) تسيل على سواد الأسفلت. في بلكون زجاجي أمامه حديقة، وقف سعيد مراد (موسيقار فرقة «صابرين» التي كتبت أغانيها) يقول: اكتب عن الشعب! قلت أنظر للشارع: كل الشهابيك مغلفة، لا أحد يفتح لأحد أو على أحد، فزات خائفة في جحور خاصة «الشعب» وهم، كلمة تدل على جماعة متعطلة، وتجمع كل هذه المورالم المغلفة، حيث لا يوجد لي بيت، في ركام واحد. سأسافر! هل سمعت عن طعن جنود من قبل صبايا وشباب لا يتمتعون لأي تبار؟

كان جفاف، تدخين ثقيل، المخابرات تكتب عن المظاهرة: «لن نعتبأ بعمليات ينفلها أشخاص بلا سوابق أمنية». أفكر أنا أيضاً: قرة تتحملت تحت السطح، خارج كل الأطر، وخارج المنظمة رام الله ليلاً: أهود إلى البيت، وفي الطريق أقيم:

«هاي مدينة مثل البوير

المشاوير تردى وين؟ تردى وين؟ ومناوير

مناوير الليل إثنين، يتعصي المين ومقادير

مقادير وغربتين وغربتين وخفت يصور

الشارح سول يفرق ناس!

أغنية - ثوبه بالهزة القادمة:

«وأسي صبرا قالت مرة أفواج أفواج يهزوا الناس». في بيت مع رفاق في الصلحكة، الآن صار سوبرماركت، نصد

ونعزف البورد ونقني. سافرت!

١٩٨٧ : أهود قبل الانتفاضة بشهرين. عالم جنيد: موديلات، قصات شعر غريبة، أحاديث لا صلة لها بالسياسة. أحداث الجميع، في محاولة لفهم الحال: تجمع جميع الحركة الطلابية (كنت قد أصبحت أستاذاً في الجامعة) على أن هذا جبل لا يهزم بشيء. إلا الجنس والموضة. إشاعات مرعبة عن التفتك الجمعي: جاسوس بالتعاون مع صالونات قص شعر يغفر ويغضب ويصور ويسقط عشرات النساء، سجناء وطنيون يلغون بعد الخروج من السجن على بيوت أسدقائهم في السجن ويضاجعون نساءهم، انتشار المخدرات، شبكات جاسوسية جديدة، منظمة التحرير هامشية. .. بدأت الانتفاضة!

تبحرت الحركة الطلابية، العمود الفقري لحركة الداخل، لم يعرف أحد أن... أن... لا لغة مجرد حركة صغيرة في غزة. لكن استمع في غرفة صغيرة تطل على غرب رام الله إلى الراديو عن ضرب حجارة على الجيش في قرية «أبر غوش»! قلت للمخرج المسرحي مغربو: إسماعيل القاعد على كرسي كلس صغير محققاً في عزمة الخارج: إن وصلت

لير غوش معاتو إشي غريب يصير في كل المنطقة

كنت استأجرت بيتاً واسعاً. وكنت أنوي نشر مجموعة قصص قصيرة، وأتدرب ساعات على الكاراتيه والناي تشي «كونغ فو صينية تشبه التصوير البطيء في السينما»، وكنت أنوي نفس كل غط تفكيرني السابق بالإستناد إلى التاي تشي وشعر لاو - تسو وكتب «حكمااء الشرق المقدسة». وكأنتي كنت على موعد مع تغير العالم؛ بدأت الانتفاضة. منظر، صديق من أربعا، كرميدي، جدج، يتقن الطربيع، أهدني لي قلماً فسميته بـ «منذر». أعز مخلوق علي في تلك الأيام: الأعيه وأسميه «يا معلبي». سرعة ردة فعله، قدرته على أن يلف جسده في الهواء ويسقط وأفقاً، طراوة العضلات التي تعلمني أن الناس قلدوا الحوثة والطراوة، وأهم شيء؛ فريزة القبط الأولية التي تجعله يحمي وجوده بدون تفكير. سألت مدرب الكاراتيه، حسن الحلواني، ذات يوم، ماذا أفعل لأصبح لاعباً جيداً (وكنت في دورة الحزام الأسود) قال: مثل الـ «بس»؛ تهبط الخصم ما استطعت إلى ذلك سبيلا، وإن وقعت الواقعة كن شرساً.

كان الاحتلال يرسّخ في الروح الشعور بمجزأها، لكي نعتقد بأننا جبناء. التاي تشي كانت تكشف لي أن الكون لعبة وعي، وأن طاقة الكون هي التي تسري فيها؛ نحن معبر الطاقات لا بدايتها ولا نهايتها، ونحن استخدام الطاقة يعتمد على الاستيباب. القتال رقص. والانتفاضة لعبة مع الموت. كانت تطلقني فكرة أنني قد أكون جبناً، والآن، فالشارع مفتوحة لأبحث فيها عن الجواب؛ الكتب؟ الشعر؟ الفن؟ شعري كان ينبع من نقص في الحياة؛ قطرة قطرة، حتى، وليس نهياً. يكون الفن أعلى من الحياة عندما تكون الحياة باتساعاً والآن الحياة أعلى من الفن، يأتي الشعر من الحياة، ببساطة، يدل أن تأتي الحياة من الشعر!

ضاح أول ديوان شعر لي: كان في المطبعة عندما تخلخلت الروح في الانتفاضة. لم أسأل عنه، وضاعت القصص القصيرة ولم أسأل. كنت أكتب في السابعة مساءً كل ليلة في «ديوان الرقيا»؛ ومنظر، اللط، يلعب بالقلم، صاعداً أولاً إلى حضني، ثم إلى طاولة المطبخ الحمراء، ليجلس على الورق الملون. أحياناً أترك القصيدة وأراقبه؛ ضاحكاً ينتفض فجأة ويركض خلفه، وكلما أسرع هو. أسرع ظله فأسر أكثر، في الصالة الواسعة. ولا ينأى إلا في سريري، وإن حركت يدي أثناء النوم قفز متراً إلى الأعلى وانقض عليها، معتقداً، ربما، أنها أفعى. ويلعب بشعري. طرده من غرفة النوم. ظل ساهراً يوم ويغرمش الباب، أعدته. في صندوق التهوية كنت أخفي كامات مضادة للغاز، من تصميم محلي، إن عز علي الهواء. كنت استأجرت البيت مع جميل السائح، المغني. ليلياً يتدرب مع عيسى بولس وجمال المغربي وغيرهما على كاسيت «رصف المدينة».

١٩٨٨: قريبا من منتصف الليل، نلعب «الطربيع»، في غرفة على ظهر البناية؛ منذر، صاحب اللط، وماجد الفاروق في النظارات والمطاراد لاحقاً، وأمين، من النشاط ومتابعي «مزاج الشارع»، وآخرون. وأمانتا تلفزيون قديم. الأخبار بالعربية. نتابعها، صورة المذيع تبدأ بالدوران إلى أعلى الشافة، فيعلق منظر صاحب اللط: «ولك وصلنا آخر طابقاً وين رايح؟». لقد استعدنا قدرتنا على الضحك!

فجأة يفتح الباب؛ يدخل عمر، سمين، آخر من يصلح لمركبة فيها السرعة في الهرب، والحجر، أساس الحفاظ على الحياة. والمستوطنين نازلين الليلة عابرة. - منذر: «يلمن ألي نفضهم قش عنهم شكله يلعبو طربيعاً لكنوا علي خلقنا». تسرع بنا سيارة إلى الحارة، نحو مستشفى رام الله، ولا شبح في الشارع. أضواء صفراء. قمامة. سيارة تعبر في الاتجاه المقابل قادمة من جهة المستشفى، بسرعة الريح في شارع ضيق. زامور مستعمر. شخص نصله خارج من الشباك، والهواء يطير شعره، على عتقه كوفية، يرفع شارة النصر ويصرخ: P.L.O، فيعلق منظر «طب إحكي شو

فيها». جرحى في باب عبادة الطوارئ. نتحرف يساراً. كل مخيم قدوة في الشوارع: حواجز، إطارات تحترق، ملثمون، قضبان حديد. الطريق إلى البيرة مسدود. تعود. هواً بارد، أمانتا سيارة مسرعة، فجأة تتوقف عند المنارة، تفحصها سيارتنا من الخلف، دوي اصطدام. مجموعة مستوطنين وسيارتنا «حرس حدود» أمانتا. من حدة المفاجأة لم يتعبه السائق أمانتا إلى أننا صغمتا سيارته. الجيش يعاور المستوطنين، لم يسمع هو أيضاً، ونحن على بعد عدة أمتار. نستدير يساراً نحو «رقيب»: تغيير المسار خطر.

بعد طرق مسدودة وتغيير اتجاهات نصل مركز البيرة: لا أحداً شرباً، فجأة نرى عشرة من «فتح»، أبادهم في جوبهم، على الدوار. سألناهم «قولوا للناس في السماعات عن قنوم المستوطنين، سماعات الجامع»، «والشيخ مخفي المتعاق، يبدون بفتح»، أجاب مراقب. «طبيب سيارة مستوطن يتربصنا كلنا في دقيقة هيكلا لا حجار ولا حواجز ولا بطيخا شو نضل نسوي؟». الشاب المراقب ينظر إلينا باحتقار: «اللي مش معجبو يروح». فجأة ظهرت سيارتنا «جيب» حرس حدود، من الجنوب، ووقفنا على بعد مائة متر. الأيدي على الزناد. المراقب: «مشكلتنا مع المستوطنين، مش الجيش ما حلا يضرب عليهم». «خلينا تروح»، علق آخر، «هيك ينتفخ عالقاضي». المراقب: «اللي خاف يروح». قلت لنفسي وأنا صامت أراقب الحوار لحظة وضوح: هل أنا جبان، أم عاجز، أم أن مفاتيح روعي أعرق من هذا الجواب الآن: سأعرفه قبل الموت بلحظة فقط. أشعلت سيجارة وسميت إلى صندوق قمامة واتكأت عليه، جلد أبيض لحظة موت في التاريخ.

تحركت السيارتان بهبط، نعرنا، ولم يذهب أحد. توقفت الأولى أمامي مباشرة، على بعد أربعة أمتار بها. يفصلنا نصف الإسفلت، وكنت أدخن، هادئاً. ولم أكن أفكر في شيء. مأسورة السلاح تخرج، تلهأ

سحب الجندي الاسم؛ توجهت المأسورة إليّ؟ نظرت إلى وجه الجندي. بقعة من التار الزرقاء. والحمار تخرج من الطرفة. وشعرت بظنون القطن الأسود الراسع يتطاير، دفقة رصاص في رجلي، وعندنا فقط هربت نحو الجامع، مديراً ظهري للجيوب. أصعبت أصابع يدي من الخلف بقعة رصاصات. رفعت يدي أمامي، لا دم. لمت الفكرة: لو كان الرصاص حياً لكنت الآن في العالم الآخر. وأدركت: لست عاجزاً أو جباناً: إنني غير مقتنع فقط.

تسلقت جناراً يعلو عدة أمتار، كقط. صرت في مواجهة الجيش من نقطة أعلى. وخطر في بالي أنني في وضع يسمح بصديدي من بعد: أمامي سياج أسلاك شائكة وعالية. قفزت فوقه إلى الجهة الأخرى. هبطت من علو رها يزيد عن خمسة أمتار. أرض محروقة. شارع. سائل يمل قلمي في الحلاء الرياضي، شرت عن الساق: دم. الشوارع خال، أركض. عائلة مشلولة تقف أمام البيت وتصفي للرصاص من الجهة التي جئت منها.

في المدخل سيارة: «وصلوني المستشفى». السائق يتكلم مفتاحياً. يفعل كل ما أقوله له: «اتبع سيارة الجيش! لن يشكرك في الأثر». حواجز: فتى ملثم: ارجع. «راجع للمستشفى». أخرج من السيارة وأصبر عبر حرس صغبر. بوابة شرفة الطوارئ: شاب يقول لي: تحكش ليش المجرم، في عميل في شرفة الطوارئ، ولعلت على سلطانه دم. جرح بسيط. علاج. أخرج بعد منتصف الليل إلى شرفة يعقوب إسمايل. هو ليس هناك، أفتح. صوت رصاص حي حول بيتي، أتوقف. سيارة صغيرة، سائقها صديق خرج من السجن قبل يومين: يتقلني إلى البيت: لا أتكلم عن شيء. عندما يجرح أكثر من مائة ألف في سنة واحدة لا شيء يمكن الكلام عنه. منظر يلايني على الدرج ويؤ. أحصله. لم يعد أحد من اللشة. أينما؟ منظر يرجع بعد ساعتين كوفيتة كالعادة حول عنقه يقول لاهفاً: أصبت، يكشف فخذه: يقع زرقاً «وصحراء»، دفقة رصاص مطاطي (في داخل المطاط معدن)...

يلكون: أشواء، لبيت ذرايب القرى (عصاهات مسلحة). أدخل. على الملكون جبل للهرب إن اقتحموا الباب. لا

نور. أنام: فجأة صوت خطى مسرعة تحت البلكون. هلو. بعد قليل يتصل رجل من تحت البلكون. جارنا، يحطه الملقوفة على الرأس، كالعادة. لكنه يشي نحو الواد، إلى أين؟ يعمل تنكة ما تحت المعطف. بيته مقابل بيتنا، أفكر في الأمر. أقفد على السرير في الظلمة. وهج أحمر على الجدار، أقفز، وهج النار على الشجر. أركض للباب وأفتح: تساء يولول، أطفال، رجال، محاولة لإشعال دكان الغاز القريب. شخص يحيل يجر القنبلة المشتعلة بعيداً، آخر يقلقها، عائلة من عشرة أنفار تسكن فوق الدكان: كانت ستطير قبلنا؛ فكرت في جارنا. عشرات يجتمعون في بيتنا وصاحب الدكان يقول: «هرايمط الحركة الوطنية التي عملوها». «يا زلة شو مصلحة الحركة الوطنية في حالكي؟». جارنا يلباسه نفسه يجلس في الصالون. التزم الصمت، أية كلمة ستشعل الحارة. لماذا اختبأ تحت البلكون؟ حثام بيته خارجي، مقابل البلكون، كان بإمكانه أن يتظاهر بأنه ذاهب للحمام، وإن كان ذاهباً لإشعال الدكان. لماذا نزل نحو الواد؟ هل أشعلها ونزل؟ أو لم يكن أفضل له لو أنه أشعلها ودخل بيته بسرعة؟ وكيف رجع؟ أسئلة كثيرة أخرى. وأنظر إليه. فجأة، في الصباح، لمعت في ذهني فكرة أن الجاني تخفى بأن ليس لباساً مثل لباس جارنا. إن رأه أحد سيجمع هذا المسكين. قلت لصاحب الدكان: المخبرات ستبدأ الآن بهت الإشاعات عن الحادث، راقب من بيت الإشاعات. لجان شعبية في متطقتنا. عشر سنوات سجن لكل من يشارك في أية لجنة. تهديدات. روابط قرى تأتي بلباس مدني إلى بيتي. فيه أوزب أطفالاً الكاراتيه، فرق موسيقية تتدرب، زوار من كل صوب. لم أعد أعرف الذين في بيتي. دخل مرسيتار «صابرين» وكانت بيتنا قطعة منذ مدة؛ ماذا تكتب؟ يسأل وهو يشرب القهوة. قرأت من «الرؤيا». فلنستعمل كاسيتاً؛ قراءات شعرية مع موسيقى؛ يتضمن محمد محمد (شاعر، زميلي في الكاراتيه). كانت فرق موسيقية أخرى تتدرب في بيتنا منها «الرحالة» التي ستخرج «وصيف المدينة». آلات، أجهزة تسجيل، جمل، لعب طرييب. تسجيل، تدخين حتى الصباح. أخرج بلا نوم. شمس في محطة التزوين. فتاة أعرقها من الجامعة. صعلية تهكي، جميلة جداً وباردة، عادة، الآن غيرئها حمر؛ وعرفت لماذا؛ على مسافة قصيرة من بيتنا دماغ شاب مثور على الحائط، يقرب الجامع؛ لحقوه، حاصروه في الزاوية، وعن بعد متر، على الرأس أبكي؛ رجع إلي الطفل الباكي سابقاً، في الثمانينات، في المكان نفسه الذي كتبت فيه «هاي مدينة مثل الدير» اكتشفت بأن في داخلي طفلاً. كي قل بشر طفل. وقلت أمام مكتبة رام الله ليلاً وقلت له، للطفل، وكتبت أبكي؛ معاسف؛ لازم أقتلك؛ إذا بتظل عايش أنا لازم أموت، ومددت يدي في الهواء - مودعاً، وانتهت قلدي على البكا. - والآن؟ ها هو الطفل نفسه بعينه الحادثين يقول: «كيفك؟» وصعلنا معاً في الشمس، كنت أضحك وأبكي معاً. تسجيل. تصميم خلاف. وقت أطول من اللازم.

بأني م. ليلاً؛ سنوزع مؤناً في مخيم الأميري. «الأميري محاصر عسكرياً». «ستفترق الحصار». كيف؟ يصعدك. تعال وشوف؛ ذهينا مخزن ضخمة في الضواحي، نحزم المؤن في أكياس. كنا خمسة. إن مرت دورية ستكشفنا، أقول. وأنت جديد عالقصص، بتتعود؟ يرد شاب. يفسر لي: «الكشاف الكوراني ليلاً لا يستطيع أن يكشفك بعد مسافة معينة، إلا إذا تحرك جسمك؛ قف حتى يلف سيف الضوء ميكلاً دائره، ثم سر في العمق، وهكذا». نسير محتلين بالأكياس في أزقة المخيم. تخرج امرأة علينا وتشم: «والله العظيم ما حنا من أولادي الأربعة بطلع بكرة في مظاهرة إذا بتعطرناش كوسينا».

ترجع متأخرين. صراخ على اللجان. أغنيا. يخطرون على الخط، منظمة التحرير، كنائس، جوامع، الأردن، يسار، يمين، وسط، جراسيس، كبار سن، لاحقة لا يعلمها إلا الله. «تصور» يقول لي مثل مسرحي يأتي إلى بيتنا لنقاش مسرحيته، «تصوراً أغنى واحد من رام الله قال بتو يريي جاليتين، خوف تخريب الأوضاع، زُور زي غيره».

المستوطنون سيغيرون على الحارة. استفطار واجتماع في بيت الجيران، لكل الأعمار، نساءً ورجالاً... أولاً لا بد من طريقة للإلتزام، لكي يعرف الجميع إن أتى المستوطنون. عامل يقترح شراء «زعيكا» (الزاعقة المستخدمة في سيارات الإسعاف). «الزعيكا فضيحة»، يرد آخر. «طيب، يتشعري صفارات كرة قدم». يجوز يجلس هادئاً في العادة، يتحمل، ويعلق على الاقتراح الأخير ساخراً: «يا عتي، هو إذا دخل على غرفة نومك مستوطن برشاش بييجي عيالك تصلر؟». ضحك. تنطق على إجماع آخر.

يخرج الكاسيت. مندر يوزعه في أريحا، يعتقل. مندر؟ مرة وضع الحقن قناته مسلماً وصرخ: «شو هادا؟». مندر: «كل واحد يعرف شو هادا، يتضحك علي؟». الحقن يا ابن الشرموطه يسألك شو هادا. مندر: «هادا بسكليت!». اعتقلوه على الكاسيت. الحقن: «يتوزع أغاني؟». مندر: «إنت يس إسمعه، وإن حبيبو يتساعلني أوزعنا». حملة اعتقالات واسعة في جميع المناطق، أغلبية الشلة في السجن. آخرون تهرؤا وصاروا مطاودين، واحد من الذين كانوا في حادثة البيرة معنا نزول خيمة رقم واحد في سجن النقيب. لاحقاً سيقول لي: «صعراء حر. ولا تبتة. أسلاك شائكة. ولا كائن حي. وإذا بعقرب (أو صرصار، لا أذكر) يزورنا، أقننا أحفالا له، وغنينا».

الأصقاع تفرقوا واشتد الضغط، كان البيت لا يهدأ أبداً، كل ربع ساعة جرس، صراخ، غناء، تهديد. لم يعد أحد يأتي للبيت، من مات مات، ومن سجن سجن، ومن حرب حرب. تحليل: سيجفون لك نفاً؛ مخدرات في البيت أو أسلحة، أو سيهاجموك على حين غرة. القلب النظم؛ صرت أسهر حتى الصباح، وأنام نهاراً. ثم بدأت العمل في القدس في الإعلام... رجعت للبيت ليلاً؛ لا بد من إخراج صديقي مندر، وجئت على النرج الفاخلي، أتى بجرد أن سمع المفتاح. جلس في حضني وحذاقني في بعضنا بصمت. لاحقاً أكتب هذه اللحظة:

«يتام الليل، مثل القط، في حضني وبين يدي  
وأحلق في عينيه طويلاً، ويحلق في عيني  
يا ليلي أحبك مثل مجنون وأفشل أن أبوح».

كان يجب أن تزدج. حملته إلى غرفة يعقوب، مشياً على الأقدام وأوصيته به خيراً. قلت: أنا في القدس، والتهديدات لا تسمح الآن بأن أنتظم في القدوم إلى البيت، ولا أدري ماذا سيحدث!  
لم أعد أرى أحد من الشلة السابقة، إلا نادراً. غبت... بعد مدة رجعت ليلاً، وكنت مشتتاً جداً للندر. فلحقت لغرفة يعقوب. لا أحد في الغرفة، فتحتها، لا مندرأ خرجت وأنا غاضب جداً وصرخت من عذاتي: مندر! وكله مندر! ولججاً نزل الأخ عن شجرة قريبة وأتى على مهل، على مهل. فتحت له عليه سردين، شعره ازداد خشونة وميلاناً للأحمر. يعقوب ليس في البيت. مشيت لبيتنا القديم. كنت استأجرته مع فتان آخر، وتعرف على بنت سبتزوجها لاحقاً، ولم يعد يأتي، بسبب الوضع المتدهور عندي أيضاً.

كنت أتوقع فحاً، فواصلت السهر. جاء صديق قديم لم أراه من زمن، ولم أسأل أين كان، وجلسنا نتحدث: قال، وهو يشرب القهوة: إن كنت بهاجية إلى أي دم يلفني. نظرت إليه بصمت. وأكمل: اعتقالات واسعة جداً، في بعض المواقع بدأ الحسم بالسلاح «إن استخدم السلاح لا مكان للناس العاديين مثلي. من الأفضل لي أن أترك الحارة الآن، الحركة في تراجع»، قلت له.

القدس. أقضي وقت الفراغ في فندق الأميين كان كولوني، كل شيء هنا: صحف، مراسلون من كل العالم، تلفزيونات، جواسيس، غاضبون، سياح، إلخ. أنام في المكتبة. النوم في القدس يعني معاناة عسكرية وكان يجب أن أحترس. يأتي إلي عازف جيتار أعرفه منذ أن كان طفلاً. تسهر في الفندق حتى ساعة متأخرة. نخرج. توقفه دوزية:

## يعزف على الجيتار

ظهر أريج لرام الله. أفتح الباب شارداً، وأستيقظ ملحواً: ولا قطعة أثاث في البيت، صالون فارغ تماماً، أوراق موزقة، لا شيء في أي مكان؛ أجلس على الدرج الداخلي وأشعل سيجارة. اخفتني الأثاث. ذهبت لمعقوب، وسألته عن منظر. قال: عاد مرة وكانت معه قطعة، أقام زمناً ثم خرج ولم يعد! أحتق في ظلمة الخارج: أستفسر عن أثاث البيت. «تلفنا لصاحبك، جميل السائح (المفتي الذي يسكن معي ولم أره من أشهر)» وقالوا له البيت مفتوح بلاش ينسرق، أحضر شاحنة ونقل كل شيء». معقوب يعرف هذا الصاحب جيداً. يهجن جنوني: ألا يكتب ورقة على الأقل؟ كنت من منظمي اللجان الشعبية: لم أدفع أجرة البيت تضامناً مع المهنيين بالرغم من الشارع من قبل صاحب البناية. رجع الأخير من نيويورك، ومن المطار جاء إلي مباشرة، مع شلة من أشياعه، ويهدد: كنت أندرب على الكاراتيه في الصالون، والعرق ينظر من وجهي. ويهدد. بعد مدة عرض أن يعطيني أية كمية من المال إن تركته وشأنه. المهم، لم أدفع أجرة خمسة أشهر. وسأدفع بشرط: إن عجز أحد من السكان عن الدفع لا ترعه في الشارع». بعد يومين سمعت صراخاً في الطابق الخامس: ضربت شلته شخصاً لم يدفع، وكسروا رجله ورموا أثاثه عن الدرج. صعدت. ضربوا الشخص الوحيد الذي انشق عن اللجنة وعقد صفقة مع مالك البناية. لم أ تدخل، نظر إلي بخجل، ورأيت زوجته وأولاده خارجين إلى المجهول. رفضت كلياً أن أدفع الأجرة بعدها. لعبوا اللعبة مع صاحبي فوجدتني بلا بيت، ولكن كنت أحفظ بالأجرة جاهزة: إن قبل صاحب البيت الشرط، سأدفع كغيري.

وجدت نفسي في بيت جديد على طريق مستوطنة في «سطح مرجيا»، أحببت الاسم. انحصرت الحركة. وقررت ترك الصحافة. البعض يطرح في القيادة الموحدة إطلاق رصاصة الرحمة على الإنتفاضة كلها. استعادت البيروقراطية المكتيبة مواضعها. القيادة الموحدة نفسها لم تعد أكثر من لجنة لصياغة البيانات. أجلس في بلكون زجاجي حتى الصباح، أراقب النجوم، وأكتب: «وتدور طرق انتبانات على محورها، وأبقي وأقفا، مثل ربح على رأسه جمجمة». كان البيت قبل أن أسكنه مسكناً لشخص قتي! أندرب ساعات على العاي تشي، أقرأ في ثلاثة كتب فقط: التنوير، العهد الجديد، وكتابي المفضل: «فلسفة الوجود عند هيجل»، رسالة دكتوراه هيرت مركزه، كتبها تحت إشراف مارتن هيدغر، وأسمع موسيقى من التبت. أخرج فقط لشراء السجائر والأكل. يزورني محمد مسعد وتعاين مطولاً عن بروس - لي، ونية العقل المبدع، وأصوغ ما سيصبح لاحقاً أساس رسائلتي للدكتوراه. فتنني يوحنا المعمدان: كيف يأتي لئيس ويشرف فقط من هو أعلى منه، يقدم المسيح؟ وأكتب أغنية عنه: «أكلك جرادة مفلسة بنقطة عسل»، حتى مقطع «وسعوا الطرقات لفرلان المحبة والسلام / جاي الحمام من الجبل جاي الحمام». أريج للبيت، من الدكان. ضاع المفتاح. أتدلى من شباك الطابق الثاني مطرقة وأضرب شباك البلكون الزجاجي، وترتد المطرقة إلى وجهي، أضرب بأقوى ما عندي، وأكتشف أن الأغنية هنا، من ثوار المكاتب، ركبوا زجاجاً مضاداً للرصاص والكسرا «سطح مرجيا».

أرغم الباب برجلي وأستمع للقلل يتدحرج في الداخل. صباحاً، بعد تدريب ساعات على التاي تشي، أذهب للسوق في المناورة لأشتري أكلاً ودخاناً. أحمل الأكياس عاتداً. زحام، أبراق سيارات، باعة، وأمشي في عالم لم يعد يعني. كنت في حالة تركيز وصفا. صوت شيء يصل أذني من الأعلى. أنظر إلى الطابق الأخير. كانت عليه نقطة للجيش، وإذا بجندي قد ألقى بحجر ضخم، بحجم نصف طوبة، من سطح البناية على الساترين في الشارع، ارتطم الحجر بسلك كهرباء رجا أر بحافله، فسمعت الصوت، من بين كل ضجيج المناورة. حدثت في الحجر بدون أن أنقي الأكياس من يدي، كان نازلاً على رأسي مباشرة: فتلاكيته ووقع قربي ولمس طرف القمصن فقط، ومشيت بلا تعليق.



شخص واقف أمام سيارات القدس كان يحدق فيّ، ورأى الحجر، ورأيته يبتسم لي مشدوها ويقول: رأيت كل شيء، ولكن لم أستطع عمل شيء! قلت له: «فصاحب! لو مدت أتم يدك يوكل البنتورات التي شريتهن؟» ضحك.

البيت. ليل. مجرم ١٩٨٩: كتبت «رام الله ٨٩»: «مرات يمشي لحالي بنص الليل والليل مثل النهر

وليدي في جيبي يا بدخن يا بصقر هيك من كفر القهرا!

كل المدينة مسكرة

فشي حدا

غير الفضا والجيش

غير النهر يلعب مع أضواء الشوارع

ولا في خصل الشعر...»

استيقظ على صوت تكسير باب. خرجت بما لا يكاد يغطي عورتني. فتحت الباب: جيش برشاشات! «شو يتسمي؟» (كان يجب أن أوجه أنا هذا السؤال له). «نايم». إخبارية. دخلوا، رجل مخابرات بلباس مدني يحمل مصباحاً كهربائياً، فأنا أنام والضوء مطلقاً. يبحث تحت وافي السرير، يضيء على صورة على باب المطبخ: معبد ولقي! خاطرة على طول المكتب للفلسطين، كل فلسطين! يجهن جنونه، أشرت إلى الجدار المقابل: عليه خاطرة أكبر من الأولى مكتوب عليها «إسرائيل» بالعبرية والإنجليزية: تشمل كل فلسطين! تهتك في مكانه لوهلة، يصمت.

في الثمانينات اعتقلت، لم يجلدوا غير لوحة سريالية لسلفادور دالي: صادروها. الآن لا شيء للمصادرة إلا التوراة أو العهد الجديد أو فلسفة الوجود! «وسعوا الطرقات لغزلان المحبة والسلام! جاي الحمام من الجبل».

أذهب للترويج عن نفسي لرؤية أهلي في «كوبر». لم أركب من أشهر، وهم على مرمى حجر. السيارة تطلق بوقها بطريقة معينة: كل القرى طورت «شيفرات» من هذا النوع، تتغير كل مدة، حسب الحاجة، كل سيارة لا تعرف الشيفرة ستضرب من «القوى الضاربة»: ليست «منا». أمي تقبلي: «سمعت صابوك يا مسخ». «أكثر من هالقرء ما يسخ الله»، أجيها. ويأتي الأصدقاء من الجبل الجديد، ونسهر، ولكل قصته. ونضحك. أحسست بأنني في مهرجان كوميديا. وفجأة بدأ صفير: الشيفرة الثانية للإنذار السريع. نزل عن الدرج. «دار للان» (متهمة بالماسوسية) كان عندهم غريبان عن البلد، هاجسوا فلاناً بالسكاكين، وأصابوه، هرب والدهم يئزف منه إلى بيت «أبي عاطف» (والد مروان البرغوثي)، لم يلحقوه ونقل للمستشفى في رام الله. وتقوم قائمة الناس. شاب معي، كان محامياً أصلاً، يقول: لا تسمحوا لأحد من القوى الوطنية بالهجوم على بيت الجاني. ليش؟ زوجه من المحملة كنا، ولا ذنب لها، دعوا المحملة تحسم ما الذي يجب عمله. ليل. المحملة تهجم على البيت. أذهب إلى جبل قريب مع أربعة أصدقاء وأراقب: البيت ملوث: الجناة محتسرون على سطحه بقناني مولوتوف وبيض فيه مادة كيماوية خطيرة، وهكذا. «نحن أرباء»، قال صوت عن سطح البيت. «إزبل يا عرس، معك ساعة.» القصة تطول. أركب سيارة وأرجع إلى رام الله. بعدها سمعت بأن كل الناقلة رحلت عن البلد، وانتهت في مستوطنة «كريات أربع». مقابلة مع الإبن على التلفزيون الإسرائيلي حول جرائم الانتفاضة.

أتى محمد مسعد إليّ من الخامسة صباحاً، يحمل كيس قهوة وكسكة وفلافل. سعدت جداً به. زوته بعد أيام وقلت له: وانتهيت بشقة، ومعاش جامعي، وروتيها مستطع! الآن حان وقت السفر، والبيروقراطية سترث الحركة كلها.

الجامعة دفعت، لأول مرة، كل المعاشات التي لم ترها منذ أشهر طويلة، وكانت العملة قد سقطت إلى حد أن كل ما حصلت عليه كان يكفي فقط لتذكرة الطائرة، ومائة دولار. اشترت التذكرة، وأتى عازف الجيتار ليغيتها لغيتنا أغنية

أرسلناها، ونامي، هي التي لازم تمسلي بالنيطة». وقال بأنه سيسافر هو أيضاً إلى نيويورك. وكل هذا واقفاً على جناحنا منظر سافر إلى ألمانيا ولم يعد حتى الآن. ذهبت للحصول على وثيقة سفر إلى مركز البوليس، بتاية ضخمة سجنتم فيها مرّات، وسكنت قريها سنوات. خرج ضابط وتأمّل في الكل، وكنا صفاً، وسأل كلاً عن مهنته، ثم دعاني لمقابلة. دوزي، شعره على الصفر، أسمر، وجلاه على الطاولة أمامي، وشأشه في حضنه. سألتني إن كنت أقرأ العبرية. قلت، لا. قدم ورقة قال بأنّها من إسحق رابيتش، وزير الدفاع، أيامها، لحل القضية: وسألتني انتخابات، صحتني، ومؤثّر سلام، وكان هذا في شهر ٧ سنة ١٩٨٩. «تقوم بمقابلة نقابيين، وقياديين، ومثقفين، لكي نفهم ما الذي تريدونه». «من سيرشح نفسه للانتخابات؟». قلت له «أسأل وفتح» وبقية التتطيمات، أنا مستقل. «هل بالإمكان إنهاء الانتفاضة؟». «أنا أدرس فلسفة، وأنت ضابط: أنت أقدر على التفهيم». «هذا حوار، أنا أتكلّم كشخص، صحتني، لماذا لا نلتقي في القدس ونكملها؟». «تقولون بأن القدس لكم وحكم». ولم أستطيع إلا وأنا أحقق من الطائرة في زرقعة البحر المتوسط.

ملاحظة :

أي تشابه بين شخصيات هذا النص، بما فيها المؤلف، وبين الواقع، من اختراع خيال القارئ فقط.

حسين جميل برغوثي

رام الله

## صخرة الأمير وبوله المقدسة

يصعد الجبل بعد عشرين قرناً الرجل الذي جاء من «بادية الشام». يصعد بهشف غامر، وكأنه يصعد الجبلجلة. يصعد باحثاً عنهم: عن آياته الذين عرفهم أكثر عما عرف أباه. كان يهذى نفسه وهو يصعد الدروب الحجرية، وحيداً، دروب والصخرة «القائمة في أعالي الكون. يهذى، كما كان يفعل، قبل عشرين عاماً، في «دمشق»، حيث كان يتمتع، في قصة «الإنزلاق نحو الداخل»: «أهدأ. أهدأ». قبل أن يثقل بجسده الثقل على جسدها الذي كان يفر. كان يعرف أن زيارة مثل هذه ليست لاكتشاف الأسكنة، وإنما لإعادة اكتشاف الذات. كيف يمكنه أن يهدأ، إذن؟

\*\*\*

الآن، يصعد الأمر نفسه، وهو يقف تحت «الصخرة المقدسة». يريد أن يكشفها من أسفل قبل أن يكشفها من أعلى، لكن حركة «أثينا» الهاتجة تكاد تعكر كل شيء. في خضم تلك الحركة التي لا تهدأ، تنهض التماثيل على أعمدة رخامية شاهقة. وكأنها تحاول أن تنفذ «ناسا» من الطفل، ولا تقدر. شئ هذا الرجل الجميل الرالف عارياً في الضوء؟ ونحن هي تلك الكائنات التي تحتل خلفه بلا حدود، بلا حدود بين أنحائها وحالاتها؟ يتساءل الرجل القادم من بادية الشام؟ لا، لم يكن يتساءل. كان يفر بتصميم، زادت روعة المكان، حجة: «منذ الآن، عليك أن تكون كما أنت، أنت، تماماً، كما يجب أن تكون. وتلك أقل خسارة ذاتية يمكنة».

\*\*\*

أعمدة «الأوكسب»، حيث معبد «زيوس» العظيم، تنتصب تحت أقدام الصخرة المقدسة، وكأنها تريد أن تصد عنها النظرات المريية، المنطلقة من الجنوب. بين هذه الأعمدة الرالفة بجبال، ألف، مأخوذاً بقوة التاريخ وسطوته. أنظر. ويتحول النظر، سريعاً إلى كلام. إلى كلام بلوغ وصامت. وأصبح أخف الأعمدة من أسفل إلى أعلى. أربط بين زاوية النظر ورأى «الأوكسبول». أحاول أن أنفذ من الرمية إلى اليقين، أن أقفز من إبط «الظفرة» إلى رؤاها. أن أبحث «زيوس» حيناً في هذه البقعة الخفية من الضجة، في صباح «أثينا» المليء بالضوء والنعابات. بالقرب مني، تتراكم كتل اليونانيين الذين ينتظرون الباص، «على آخر من الجسر». عيونهم مليئة بالبلادة والبأس. لكنهم وأوا كل شيء، وعرفوه. وأحسني سعيداً. سعيد لأنه ما زال أمامي الكثير لاكتشفه وأراه.

\*\*\*

عند متحدر الصخرة المقدسة الغربي يتربع «الأغورا» بجبال (لأنه يريد أن يحصيه من الجهة الأخرى) ينظر إليها

تطولاً، وهي لا تنظر إليه. هي تتطلع، بعيداً، نحو البحر. البحر الذي تلمع مياهه كالفضة تحت سطوة الشمس الآخذة بالانقراض.

«الأكروبول» المتصلبان فوقها لا يتطلع إلى أسفل، ولا إلى الجهات المحيطة به. الأشعة المنطلقة منه تخترق الفضاء. أنقياً. هكذا، تسقط في البحر الذي سيأخذها إلى مجاهل الليل. هي مغلفة عن كل شيء إلا عنه. وهو بدلاً من أن يأتي إليها يذهب عنها بعيداً. ومع ذلك، تظل تلاحقه دون أن تترك مكانها. ولأنه لا يستطيع أن يستقل عنها فهي مطمئنة إليه. عنه ويجزئه مرثيان منها بلا حنوت. ولأنها تجلّه كثيراً تظل تصغي إليه: لا تتألف منه عندما ينأى، مزججاً، عنها. وتسمع كثيراً عندما يقترب إليها، نائراً فوقها وذاهة من جديد.

\*\*\*

«صخرة الأكروبول» هضبة، هضبة محاطة بهضاب أخرى من جميع الجهات. وحده، البحر، يلمح شريطاً تحت غمام الشمس التي تتعد بهدوء.

واقفاً فوقها يحس الكائن أنه يسيطر على عناصر الطبيعة، كلها: الضوء والريح والجهر والشجر المبعثر حولها في الهضاب وأثير الإنسانية المزجج بالنور المتلاهي. في المحيط.

هنا، يمكن أن نلهم بسهولة لم اعتبر، في القرون الأولى، «سرة العالم القديم». وكيف شغّت منها أنوار فكر شامل لا زال يسطع إلى الآن. إنها خليط عجيب من عناصر الطبيعة، حيث كل عنصر يبرز أفضل ما فيه من مزايا. هكذا نشعر، بمجرد النظر فيما حولنا، بسعادة هطلى، وكأننا نحن الذين صنعناه.

في هذا المحيط «الناطق»، والذي لا يمت إلا على القرع والتأمل، يلف الرجل القادم من «بادية الشام»، متعبثراً، وهو مقاوم شيئاً لا يدركه. «شيء» يريد أن يدفعه إلى هاوية البكاء، ولا يصل. وفجأة يصير يغني: «أصفر أنا مالي لا تحركني / هلي البحار ولا هلي الأحاسيب؟

\*\*\*

برغم مطر الصيف اللذيذ، ذباب السباح يتكاثر حول «الصخرة المقدسة». يحاول المطر أن يصنع منها ولا ينتج. يربذونها بأي ثمن وهي لا تريد أحداً منهم. يتفاليون في ولوجها، وكأنهم سيلجون بطن أمهاتهم التي حرموا، منذ الولادة، منها.

بشر مختلف وقضا. واحد. فضاء يجسد الانسجام بين «المادة والروح» (وكانهما شيئاً متفصلان). وأكاد أسمعههم يتسألون، بغيطة: لم يني الإنسان على هذه الروعة، فيفضّل أمام ما يتناه؟ همت أعمدتها العظمى وقاماتها الهائلة يزحف الناس بلا تعيين. يحظون بهم شئ من نشوة فامضة، لكنها أسرة. نشوة التعامي مع التاريخ في مكانه.

\*\*\*

عما جئت أبحت؟ عن المراجعة (حيث يعتقد مؤقراً الأروبي الذي أشارك فيه)، أم عن «أثينا» الأولى وأخلاها؟ كنت أحسني أن أراجع بين التاريخين: الغابر والحاضر. لا، ليس للتاريخ التكهة نفسها، ولا للمقام نفسه.

كنت أأحار أن أخترق المدينة الخالية إلى أخرى غيرها. لكن المدن كالكائنات، لا أحد يعرف أحداً آخر. لماذا لا ألتصم الحجر، إذن؟

منذ البدء، كانت تشغلني فكرة - حاجس : هل للأمكنة علاقة بالفكر الذي يتكوّن فيها؟ وكان الجواب مكتوباً على لوح الطبيعة أمامي : هضاب عظمى تطلّ على بحار بلا حدود. وضوء غامر الرقبة بل يجلوها، وقاع

تبت العشب كما تبت المرمر، ألا يكفي هذا لستقرّة المكان وفلطنته؟

\*\*\*

في «بلاكا» (حي أثينا اللاتيني)، وفي شارع بلا اسم (بلا اسم أعرف أن أقرأه) جلست. جلست قرب الليل من التعب والذهول. هيمط بي وجوه بلا تقاسيم، وأعضاء بشر لا يتكلمون. في «بلاكا» تتقاطع الهيبات بلا سبب. وأكاد أقول بلا متعة أيضاً. لكن الصخرة امتصت كل طاقة فيهم، ولم تترك لـ «بلاكا» إلا الهياكل والقشور. في «الكويوني»، مقهى المفضل، جلست أقرأ: «منذ القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد، كانت الصخرة مأهولة. وتاريخها مرتبط بتاريخ المدينة - الدولة الأثينية، التي ستأسس فوقها، فيما بعد... والتي ستزدهر، بشكل خاص، في القرنين السادس والخامس ق. م.

ومنذ القرن التاسع عشر ق. م. شيد الأيونيون فوقها أول قصر كبير وهم الذين جاؤوا بعبادة الآلهة الجميلة، المكتبة على عصاها (أثينا) التي بنا لها معبداً فوقها..»  
الرجل الأسمر، ذو الشعر الأسود الطويل، سيقطع القراءة، فوراً. يقطعها وقوفه العائس فوقني. أنظره، أنا الآخر، مكلفهراً وبلا كلام. أخيراً، يبتسم، وابتسم أنا أيضاً، وأنا أقول: «كهوة بلير». فأن لم أكن أعرف اليونانية، وهو لم يكن يعرف لغة غيرها، ما جدوى الاجتهاد، إذن؟

\*\*\*

منذ أن يعتمد ذو الشعر الأسود الطويل، أعود إلى القراءة، من جديد: «لم تكن صخرة الأكربول المقدسة أكبر الهضاب، ولا أعلاها. فوقها شيدت معابد أخرى وقصور، خلال قنب متلاحقة. ومن أهم ما شيد على الصخرة «الأوديون»، ومسرح «ديونيسوس» في القرن السادس قبل الميلاد. وكان يتسع لـ: ١٧٠٠٠ مشاهد. فيه قدمت أعمال التراجيدين الكبار مثل: «سوفوكليس» و«أوريبيس»، وأعمال الكوميدي الخالد «أرسطوفان». وعندما احتلها الفرس في القرن الخامس ق. م. دمروا كل ما شيد فوقها. وقد أعاد الأيونيون بناء ما دمر عندما عادوا إليها، بعد احتلال الفرس القصير لها. و... ومن جديد سيقطع القراءة وصول الرجل الأسمر، حاملاً ما طلبت، عابساً، وكأنه نسي أنه ابتسم منذ قليل.

\*\*\*

علاقة حسنة تربطك بهذه الصخرة منذ أن تراها. تصعدنا وأنت تتنفس بهدوء (دون سبب)، وكأنك تلاصق بأنفاسك الخلود. أقدامك لا تدوس الأرض وإنما تتبارك بالتاريخ. شقائقها تتفرج بوهة أمامك وأنت تأتيها. تدخل فيها فلا ترغب أن تخرج منها أبداً. وتخرج منها وبك شوق آخر للدخول إليها من جديد. لكنك تمانت معها لا يزيدك إلا تعلقاً بها، تعلقاً بغشا - جزأل مع أنه ساكن، ويتاريخ وتلى، مع أنه حاضر فيلدة. عظمة الشمس وسطوتها لا تلهيها بل تغويها، وجرودك فيها لا يزيدنا احتقائاً وإنما روعة. يُفجّر في أحجارها ما خبأته منذ قرون.

لا تُظهر غير ما يُظهر. تقتصر تروث الكائنات التي تلجها بلا ابتلال. ولا عدائتي تعيدهم من حيث أتوا راضين. أوليتت هي التاريخ وقد تمسك مكاناً؟ وهل ثمة معنى لتاريخ بلا مكان؟

\*\*\*

في الطريق إلى «سويون»، وهي آخر هضبة جنوب الصخرة المقدسة (أو أول الهضاب جنوبها) تتناثر فوق وجه

البحر فقاغات الأرض التي يستورها : جُزْراً. جزر هي، في الحقيقة، عيون الأرض الغاطسة تحت الماء منذ الأزل. عيونها التي تحاول أن تتنفس منها، وكأنها تريد أن تتركز على البحر الذي يحكم أنفاسها منذ أن كان الكوكب ما.. في «سوثيون» يعلو، معبد «يوسيديون»، إله البحر الذي يحرس الصخرة المقدسة من الجنوب. «يوسيديون» يقف فوق البحر مباشرة. يقف بأبهة خارقة للنظر. منه ترى الشمس بين يديك والقمر. وهو يقسم البحر، الذي هو إلهه، إلى قسمين: بحر إيجة على يمينه، وعلى يساره البحر الأيوني. بحر إن إله واحد. وهم كلهم لحماية الصخرة المقدسة.

\*\*\*

في «سوثيون»، ثمة لغز لا يقتر، يلا الفضاء المحيط بمعبد «يوسيديون». لغز تساهم فيه الأرض والبحر والفكر الذي نشأ بينهما. لكان ذبذبة الطبيعة، التي تبدو سعيدة باجتماع عناصرها الأساسية في فضاء واحد، لا زالت تعمل إشارات «سقراط» وشروحات «أفلاطون».

حتى المرمر المنثور حول معبد إله البحر له سحر خاص به. مرمر شحيب (ليس أملس تماماً) وقد جعلوه هكذا لأنه، وحده، قادر على مقاومة هوا البحر المالح. مرمر يكاد يشرح لنا تاريخه الخاص. وأي عجب في ذلك؟ لم يتعامل الكائن الحجر، لو لم يكن للحجر لغة وبيان؟

\*\*\*

في «سوثيون»، نكتشف بسهولة كيف يتآمر البحر مع الأرض ليعطيهما بعض نوره، ويأخذ منها بعض هدونها وزخاها.

نكتشف أن تساهل بالأحرى: ماذا يريد البحر أن يقول للأرض التي تراقبه عن كثب وبلا انقطاع؟ وماذا تقول الأرض للبحر الذي يريد أن يتأني عنهما ولا يقدراً ولم تتواخأ الشمس معهما لتغرب بأبهة وكأنها لن تشرق، أبداً، من بعد؟ غروب الشمس في «سوثيون» يجعل أعمدة المعبد تحكي. يجعلها تشرح بلغة الضوء المرتقي في البحر، كيف خلّص «يوسيديون» (أثينا) من سيطرة (كريت) عليها، وأنهى إلتهاام «ميناتور» الكريتي لأثينا الأثينيين. وعندما تدلن الشمس في مياه البحر التي لا تخلص يصير المعبد يبكي. يبكي على ما حلّ به عندما تصدى للفرس الذين «شروه» وهم في طريقهم نحو الشمال.

هذا الغروب الذي عشقه «اللورد بايرون»، حتى مات فيه، هو الذي يجعل النفس تتعلّى. بأرتهاجات لا تترك. كيف لا يشعل الكائن ويبدأ، وقد استقر أمامه كل شيء: الضوء والمسافة، وظل الريح، وحده، طليقاً، يذهب مع المرح، وبه يعود؟

\*\*\*

هنا، لا يحاول المرء أن يفكّ غموض شيء ولا غموض أحد. هنا، كل شيء قابل للفهم (إن لم يكن مفهوماً ببساطة). عنصر الذات يبدو، بشكل عفوي، جزءاً من عناصر الطبيعة الأخرى. بلاغة الطبيعة والتسامح وحداتها يلقي تعقيدها المصطنع الذي تكادها بلا سبب: تعقيد فارغ وبلا أفق.

هنا ندرك أن ذبذبة الحادثة الكبرى تكمن في محاولتها خلق بيت وهمية، وجعلها بذيلاً للبنى الحقيقية: بنى التاريخ الذي نحبه رغم أننا لم نعشه (من يستطيع أن يؤكد أننا لم نعشه؟).

وهنا نعرف أن صانعي تلك البنى اللاهتية المجردة (مهما كانت مُحكمة البناء وبعيدة السنين) لم يكن بإمكانهم (ولأنّ في افتراضي هذا على خطأ) أن يتمتعوا بإمكانة التاريخ الحقيقية، ولا أن يعرفوا قدر أهلها. ولذا، ربما، هم يبدعون فيما لا ينفع الإبداع فيه، لأنه بلا أمكنة تحضره. فالتاريخ مكان.

\*\*\*

أحب الانتظار مساءً على قارعة الطريق. أنا لا أنتظر أحداً قرب «الكرويل». أنتظر أفول الضوء وظلاله النامسة التي سترفع الصخرة المقدسة إلى السماء.

مساءً، تبدو المسافات، هنا، شاسعة ومخيفة، ومنذ أن تشبهها تطوي الأرض تحت قدميك، تشبهها وأنت تتذكر أبالك المشاء، الذي كان يسوق الجمال من «ديار بكر» إلى «نصيبين»، ومنها إلى سهول «الثرؤ»، حيث شجيرات الحماد القليلة العلو تتكاثف، وكأنها تريد أن تحمي بعضها من لهب الشمس سرّفل، وعركل، وعقميش، وشيح، وقبصوم، ونباتات قصيرة، أخرى، لم تعد تذكر أسماها، وهو ما يشير الغيرة فيك.

جمال من تلك التي كان أبوك يسوقها؟ ومن أي فجأ أخذها وراح؟ أبوك الذي كان يعملك على كتفيه ليلاً بعد ليل، يلزم بك الأرض صامتاً، كالقمر البعيد. وأنت فوقه تهز عودك الصغير، ملاحقاً به النجوم، تبحث بينها عن نجمة الصبح، لتحطوا الرجال أخيراً. لتمس قدمك الأرض. فتقول.

ماذا بقي لك من ذلك التاريخ غير أن تذكره من بعيد. وفيما عند أنفام الصخرة المقدسة، يهز القمر كما كان، وأصير أبكي. أبكي كما كان يبكي أبي أواخر الليل، عندما تدق الأوتاد لتسريع قليلاً قبل أن نبدأ الرحيل من جديد. لا، لم أكن أتصور أن صخر «أثينا» سيثير أشجاني، إلى هذا الحد. وبلا وجهة محددة، أصير أذرع الأرض ليلاً، وأنا أقسم: «يا صخر قد هيئت أشجاني / ذكرتني أهلي وأطعاني». وأحسن الدموع المنهمرة من عيني تفصل نفسي المحتلقة بها منذ سنين.

أنا الرجل القادم من بادية الشام.

خليل النعيمي  
باريس

## أقواس

### الحطة والمنديل

«تينة ليلي» حكاية شعبية من قرية طمرة سجلتها الأدبية فاطمة ذياب - ابنة القرية - كقصيدة في مجموعتها «جليل الأيام» تحت عنوان «حكاية ليلي». وبناءً على أحداث الحكاية تكون ليلي «بنت مزهونة ونشمية» فبعثتها ابن عمها لكنها ترفض الزواج منه لاضطرابها لتربية إختوتها اليتامى. وقر السنوات حتى يكبر أصغر إختوتها ويتزوج ورغم ذلك تصرّ ليلي على رفض ابن العم، فينبر لها مكيدة لإجبارها على الزواج منه، ويتهما بإقامة علاقة مع حراث القرية ويضطهما متلبسين بالجرم عندما تعطي ليلي الحراث «ولعة» في صباح يوم شتائي، فيهجم ابن العم على الحراث ويخلع عن رأسه الحطة، ثم يخلع منديل رأس ليلي ويأخذ معه النليل القاطع : الحطة والمنديل.

وكان قصد ابن العم إجبار ليلي على الزواج منه بحجة ستر عرضها. لكن مجلس الشيوخ العائلي يقرّر ذبح ليلي التي تسلم بالأمر ولا تحاول الاعتراض، وتبدي لإختوتها إشارات وضوحها وهم يقودونها نحو باب مغارة خارج القرية، وقبل ذبحها توكل أمر إثبات برأتها لياب المغارة، «ليلة الجمعة التي جاي، راقبوا ستراً باب المغارة، وانظروا منها إشارة، فإن خرج عامود دخان أحمر تكون ملذبة وتستعصق القتل، وإن خرج منها عامود دخان أخضر تكون بريئة، وأشرف من الشرف». وفي ليلة الجمعة التالية تظهر برأة ليلي عندما يخرج العامود الأخضر من باب المغارة، وبعد سنة تمت تينة على الباب يسميها أهل القرية «تينة ليلي».

وقد ألقت الأدبية فاطمة ذياب قصيدتها «حكاية ليلي» في أحد المهرجانات الأدبية. ويبدو أن تفاعل الجمهور مع ليلي وحكايتها بلغ كل مبلغ فما أن انتهت الأدبية من إلقاء القصيدة حتى بدأت الاتهامات تهال عليها من كل حذب وصوب: كيف تغفلينها؟ هذه بطلّة لا تغفل.. كيف ترضين أن تستسلم المرأة بخنوع للمجتمع الذكوري؟... وطبعاً ولقت الأدبية فاطمة حائرة لا تدري ماذا تغفل. هل تحيي ليلي إكراماً لعيون الجمهور، وبالتحديد إكراماً لعيني تلك المرأة «والقيمينيست» (كما يحلو للرجال تسمية أية امرأة تنور على سلطة المجتمع بكثير واضح) التي شئت حرباً علانية على الأدبية أمام الجميع؟ وما كان من الأدبية إلا أن أجابت بقلة حيلة: «في الواقع ليلي تغفل، وأنا نقلت القصة بحذافيرها كما هي متداولة في القرية». عندما أخبرتني الأدبية فاطمة بوقائع التماهي مع ليلي وتبنتها اهتمست، وكعادتي حين أفعل في تعصص شخصية لقمان الحكيم فلهجت الطرئين، ففاطمة ذياب نقلت واقع النص المروي عن «واقعة» حقيمية، والقيمينيست الفاترة تسعى للتبص على واقع أفضل ولو يأنفك الإيمان: التلاعب بعناصر البنية اللغوية المتطفلة بالحكاية الشعبية. وما أن هذا الواقع «الأفضل» يبقى في عداد المنشود لا الموجود فزادت يدخل أرتوماتيكياً في باب الفانتازيا. وبناءً على هذه القننى فكنت من الجمع بين التبصين.

وفي غمار تفكيري بهذه الحادثة وقع بين يدي التساؤل التالي: «هل المعالج النفسي الجيد يمثل للواقع، أم أنه شريك في الفانتازيا؟». فأجريت تعديلًا بسيطاً عليه وحصلت على التساؤل التالي: هل الأدب الجيد يمثل للواقع أم



أنه شريك في الفانتازيا؟ طبعاً ليس من السهل الإجابة عن هذا السؤال، فمن المؤكد أن الأدب ينطوي على جرعات واقعية وأخرى فانتازية، بهذا المقدر أو ذلك، تبعاً لطبيعة النص، والجودة لها معايير تقض النظر عن واقعيتها أو فانتازيتها، في الكثير من الأحيان. استمرأوا لهذه التفرقة بين جرعات الواقع وجرعات الفانتازيا (أو الواقع المنشود) أتوقف عند قصيدة «فرس للغريب» (إلى شاعر عراقي) للشاعر محمود درويش (من ديوان «أحد عشر كوكباً»):  
فهذه القصيدة مؤلفة من عشرين مقطعاً. لنقرأ شذرات منها:

أعد لأرقبك، عشرين عاماً من الحب.

..

لو كان جسراً عبرناه. لكنه النار والهواية

..

تهب جنوبية ربيع موتاك. تسألني: هل أراك؟

أقول: تراني مساءً قتيلاً على نشرة الشاشة الخامسة

فما نفع حزني يا فتاتيل رودان؟

..

لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى

سمركند أو شهرها، فالزمان تكسر واللغة انكسرت

..

صحراء للصوت، صحراء للصمت، صحراء للعبث الأبدني

..

هنا يكتب العربي الأخير: أنا العربي الذي لم يكن

أنا العربي الذي لم يكن

..

وإن كان لا بد من عصرنا، فليكن مقبرة

كما هو، لا مثلاً تتجلى سدوم الجديدة

السوداوية شالبة على أجواء القصيدة، التي أرادها الشاعر أن تكون مرثية لشاعر آخر. ونلاحظ أن الشاعر، على مدار

تسعة عشر مقطعاً من أصل عشرين، يلعب دور مثل الواقع الكتيب. أما المقطع الأخير فإنه بناجنا بانصافه شهر

مترقعة:

.. في داخلي خارجي. لا تصلق دخان الشتاء كثيراً

فمعتاً قليل سيخرج إيريل من نومنا. خارجي داخلي

فلا تكثر بالتمائيل.. سوف تطرّز بنت عراقية ثوبها

بأول زهرة لوز. وتكتب أول حرف من اسمك

على طرف السهم فرق اسمها..

في مهب العراقة.

وقد وجدت هذه الخاتمة مفاجئة جداً خاصة بعد أن حرص الشاعر على إعطائنا، على مدار المقاطع السابقة، برميل

من مفردات الواقع الثقيل: «المريثة، الهاوية، الموتى، تكسر الزمان، الصحراء، المقبرة، سدوم الجديدة». وفي النهاية رأيناه بغير رأيه ويعتمد رسم ابتسامته مبتسرة شاهراً سيف الفانتازيا في وجه الواقع.

الأدوية والشاعر، بغض النظر عن جرعتي الواقع والحياة في نصيهما، يراوحن في واقع محدود ألا وهو النص الأدبي، ففي نص الشاعر تغالب غريزة الحياة للتمثلة بالحاقة الإبريلية الدمار الخارجي المحقق. أما نص «تينة ليلى» فإنه ينطوي على هذه المغالية لكن في سياق إشكالية العلاقة بين «الحطة والمندبل» والذي ينتهي بدمار الطرف الأضعف. هذه النهاية المأساوية عليها عنصر خارجي (ذكرى أو عمل لهذه الذكورة) يحوي ويميت: ابن العم، الإخوة، العادات... الخ. وفي اعتقادي أن هذه الصفة الخارجية سهلت على الجمهور الإشارة بالبنان إلى مصدر القمع وإدانته بحرقة بالغة لعل إنصاف المرأة يتحقق، ولو عبر النص. لكننا - من جهة أخرى - نقف قليلاً الحيلة عندما يكون مصدر الدمار قادماً من داخل المرأة، من غريزة الموت التي قد تنهش في صدرها كما تنهش في صدر الفصيلة البشرية بناءً على ما تفيد النظرية الفرويدية. في هذه الحالة ليس من السهل معارضة العدو الداخلي المثل علينا من بين ظهرانينا. وهكذا نجد بإزاء النصوص التي تنهم المصدر الخارجي يقيم المرأة حد معوها عن وجد الأرض (حقيقة ومجازاً)، نصوصاً تشير بوضوح إلى آفة التدمير الداخلي.

وسأبدأ فيما يلي بتمعداد قاموس نصي يدخل في باب تغليب غريزة الموت على غريزة الحياة عند المرأة. النص الأول هو قصة «عروس البحر» لأندرسون، حيث أذكر جيداً أنها أول قصة بكتبت بحرقة عند قراءتها وأنا طفلة. فقد أحرزني كثيراً موت عروس البحر بالغة الرقة بعد فشلها في حبها للأخير. ولم أهلك عندما راجعتها ساعة كتابة هذه الحاضرة، واكتفيت باستنباط الفقرات التي تشير لسعي هذه العروس العجيبة إلى حثها بقدميها (بذليها بالأحرى). وأسعدت هنا على نص المكتبة الخضراء الذي قرأته وأنا طفلة. فعدنا تلعب عروس البحر إلى الساحرة لاستبدال ذيلها بقدمين تلحق لها الساحرة:

«أعرف ما تريدن... إن رغباتك من الحق مكان، غير أنني سأعيتك عليها وإن جلبت لك الشقاء والدمار... إنك ترغبين في أن تتخلصي من ذلك وتستعيني عنه بالقطعتين اللتين يمشي بهما البشر، حتى يغم بك الأمير ويتزوجك ويملكك نفساً خالصة... سأعده لك شراً يحملينه معك، وتضريته عندما تصلين إلى الشاطئ، وتجلسين فوق رماله الناعمة، وسوف ترين ذلك قد انشق على الفور إلى ما يسميه البشر ساقين جميلتين، ولكن عليهما سيكون أليماً. وسوف تخليق أبواب البشر بهما لك الفتان وذلك المشرق ومشيتك الخفيفة اللطيفة، ولست أخفي منك أن كل خطوة تخطينها ستصيب لك ألماً موحراً كما لو كنت تنوسين على الدبابيس، فإن وأقلت على تحمل مثل هذا العذاب فإنني بأذلة لك العون الذي تطمين فيه».

فتقول عروس البحر: «سوف أحمل كل ذلك».

البطلة الثانية التي تعاني من التعثر الداخلي الذي تتسحب آثاره التدميرية على تعثر خارجي ملموس هي تيريزا بطلة رواية «كائن لا نطاق خفته» لميلان كونديرا حيث يصف حالتها قائلاً: «من يطمح إلى شيء أسوأ عليه أن يأخذ بالحسبان أنه سيأتي يوم يعاني فيه من الدوار. ما هو الدوار؟ خشية السقوط؟ إذا كان الأمر كذلك، فلماذا يصاب الرأس بالدوار في برج مراقبة معاطب سبياج أمان؟

الدوار يختلف عن الخوف من السقوط. الدوار يعني أن الهاوية الفارغة فيها أمامنا تمهلنا، تغرينا، تثير بنا توقاً إلى السقوط فنقاومها مدعورين.

.. صوت علب (يكاد يكون مرخاً) دعائها للتسليم بقهرها والتخلي عن نفسها.

.. كانت تشي بغطى غير ثابتة وكانت تتمتع يومياً وتصاب بكنيمات بعد اصطدامها بالأشياء، أو على الأقل كانت الأشياء تفلت من يديها.

.. كانت بها رغبة في السقوط تصعب مقابقتها. وكانت تعاني من دوار دائم. من يسقط بقول: «ارفعوني»، تومأش وقصها بأناته».

عروس البحر أتصص حطاً من تيريزا، فهي لم تجد توماش قادراً على رفعها مثل تيريزا وزيادة على ذلك فقدت صوتها، فقد تقدته للساحرة ثمناً لمساعدتها. وعندما أسرت الساحرة لعروس البحر بطبيعة الثمن قالت عروس البحر: «إذا أنت أخذت صوتي لماذا يبقى لي؟»

البطلة الغالطة صاحبة الحصر التدميري المازوني هي إيدا بطلة فيلم «البيانو» (إخراج جين كامبيون ١٩٩٣). فهي الأخرى فقدت صوتها في طفولتها عندما سلبها إياه ساحرة أسمها «الهستيرية النسائية» في عصر القمع الفيلكسوري. ونراها تستعصم عنه بالعزف على البيانو. فحبيبات الفيلم تسرد وقائع الرحلة النفسية الشاقة التي خاضتها إيدا الحرساء في حوارها مع رجل غريب الأطوار يخرج ما بين البدائية والمندنية. فزوج إيدا يبيع البيانو لهذا الرجل دون استئذنها، والرجل غريب الأطوار يعرف جيداً أن البيانو هو قلب إيدل بالنسبة لإيدا فيستغله لإجراء صفقة مساومة لا متلاها جسدياً ونفسياً. وخلال حوار المساومة بينهما على مدار فترة زمنية تستسلم إيدا للرجل جسدياً بزوج من المازوخية والألفة، واضحة شروطها لطبيعة وثمن هذا الاستسلام، لكنها لا ترضخ له روحياً فنراها تبقى معه قالب تلج محترماً. وفي الحتام يأس الرجل من كسرها ويغفل لها عن البيانو، وعندما تسترد ويصبح «صوتها» رهن إشارتها وفي يدها تراه تنفر منه. وبينما تحاول العزف عليه تلتفت إلى الخلف لتفاته أسميتها «التفاته التدجين» معلنة عبرها تعلها الروحي بالرجل غريب الأطوار، الذي طال تحديقه الفيتيشي بها من الخلف، وهي تعزف على البيانو في كوخه، ولسان حالها يقول: «إذا أنت أخذت روعي لماذا يبقى لي؟».

أما إيزابيل بطلة آخر أفلام المخرجة جين كامبيون «صورة سيدة» (١٩٩٦) فإنها تعاني من الإستلاب الروحي لزوج بالغ السادية يحاورها على مدار سنوات زواجهما حواراً سادياً مازوخياً مخفطاً إياها. فنراه في إحدى اللقطات يهينها ويضربها على يديها بعد محاصرتها على كنية كطفلة صغيرة ملتبة، بل، وإيماناً في إذلالها نراه يدوس على ذيل فستانها حين تغادر الغرفة فتصعق وتسقط أرضاً، وعندما تقف على قدميها، مرة أخرى، تلغلي نظراتها وتتوقع أن تشهر بالملت الشديد تجاهه تماماً كما توقعنا أن تفرح إيدا في فيلم «البيانو»، ساحة استردادها البيانو وتخلصها من مساومة الرجل. إلا أن المخرجة تفاجئنا مرة أخرى عندما نتد من شفتي إيزابيل اخلاجة تعلن عن رغبة جسدية جامحة في هذا الزوج الذي يرفضها بدوره ويدير لها ظهره مفادراً المكان. فمقابل «التفاته التدجين» التي التقطتها إيدا توظف المخرجة، في علاقة إيزابيل المرضية بزوجها، اختلاجة مجهر تسميتها واختلاجة الإنشباك» الذي لا أمل بشفا، إيزابيل منه.

في لحظة لاحقة يتحدث الزوج مع عشيقته عن إيزابيل ذات الشخصية القلدة وهو يحصل في يده فتجان شاي فتقول له العشيقه، بتلميح غير خال، ساعة تدبر منه حركة رعتا: «حاضر فهنا فتجان ثمين». ويجهيها باستخفاف: «حقاً... أرى به شرخاً». وتذكر جيداً طبيعة هذا الشرخ. على ذكر الفنان كرمز أنفري / داتري أعود إلى إيدا المرأة صغيرة الحجم أمام زوجها، فساعة جلالها الحاد حول يبيع البيانو دون إستئذنها تراه تخرج عن طوره وتركل الأشياء حولها. فيجسم الزوج اغلال يمينها ينطق القوة عندما يضرب بقبضته على الطاولة ويصبح بها انه عليها أن «تضحى» كالجسم في هذا البيت (ويبدو واضحاً أنها هي الوحيدة المضحية في «هذا البيت»). في هذه اللحظة وعندما

يهوي الزوج بقبحته على الطاولة ينقلب قنجان صغير كان بإزاء قنجان أكبر، فتدرك مرة أخرى، أن إندا صغيرة الحجم سوف «تقلب» على عقبها صاغرة لحكم الزوج.

حتى الآن تطرقت إلى بند النعار الروحي في إشكالية العلاقة بين «الحطة والمنديل». خاصة عندما ينبع عن حس غريزة الموت الداخلي. لكن ماذا لو عدنا مرة أخرى إلى العنصر المؤذي من الخارج؟ وأعني تحديداً مركب «الحطة» ومغالته له «المنديل». يجدر في هذا السياق التبرع على فيلم «الموت والصبي» (١٩٩٤) لرومان بولاتسكي الذي طرّح مسرحية أرغيل دورلمان لأغراضه الخاصة وحولها من مسرحية سياسية إلى نص يلخص طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة والمكاسرة - التفسية والجسدية - بينهما بركباتها البالغة القسوة من إهانة وتحقير. أو كما يظهر من الحافة التي أضافها بولاتسكي إلى الفيلم: رجل ينظر من مكان مرتفع إلى امرأة مذعورة وهي تستمع في حطة موسيقية إلى معزوفة «الموت والصبي» لشوبرت. فهذه النظرة تعبر عن «وقعية نظرة الرجل» وبالتالي سلطته وهيمته. أما المكاشفة التي تسبب التشعيرية في الفيلم فهي تلك التي يصور بها الطبيب (الرجل الذي أطل من الشرفة على المرأة المذعورة) فلسفته بشأن امتلاك المرأة. فهو يكرن قد اغتصب تلك المرأة وهي صبيحة. على أنغام معزوفة «الموت والصبي»، أربع عشرة مرة متتالية، وهي معصومة العينين، ساعه اعتقالها وتسبب لها بشرخ نفسية وجسمانية رافقتها طوال حياتها. فلنسمع معاً اعتراف الطبيب الذي يهوى القياس مقولة نيتشه (دون أن يكون متأكداً هل هو حقاً صاحب هذه المقولة أم لا): «ليس مقدورنا تلك روح المرأة»، وربما لهذا السبب يسعى جاهداً لكسرها جسدياً وإخضاعها للمكيته:

«استغثت. قلت إنني متسقة. نظفك. الباقون استلذوني. هيا يا «كتور». لن ترفض لحماً مجانياً. تلغيطت. وفي الداخل بدأت الأمور تعجيني. كانوا يضحون الأشخاص على الطاولة. كان النور ساطعاً في تلك الغرف. وكان الأشخاص عذرين، قلبي الحيلة. لم أكن مجبراً لأن أبلل جهداً أو لأن أكون لطيفاً. وفهمت، أيضاً، أنني غير ملائم ومعالجة أحد. كانت القوة بيدي. كان مقدوري كسره، إجبارهن على قول أو فعل أي شيء. كنت ضائعاً. انتابني فضول. فضول مرضي. كم تستطيع المرأة أن تتحمل في عضوها؟ هل يحف بعد الصدمة الكهربائية؟ هل تستطيع بعدها أن تصل إلى النشوة. أحببت أن أكون حارياً. كنت أظع ملازمي ببطء. كنت أنزل بتطلوني بشكل يلفت الانتباه لمخاضة إنزاله. استمتعت من حقيقة أنك تعرفين المتوقع حدوثه لك. كنت عارياً في النور الساطع، ولم تريني. كنت أملكك. كنت أملكهن كلهن. أحببت ذلك. كان مقدوري إيلامك أو مضاجعتك. ولم يكن مقدورك مني من فعل ذلك. كان عليك أن تشكريني. استمتعت بذلك. وتأسفت لانتهاء هذه العمليات. تأسفت كثيراً لانتهاء هذه العمليات.»

في هذه المكاشفة والتي تعلن جبروت «امتلاك» المرأة وتشبيها كمرض لإشباع الفضول المرضي في أحسن الأحوال، نفهم جيداً طبيعة اللذة التي يمتلكها زوج إيزابيل والطبيب: «كان مقدوري إيلامك أو مضاجعتك».

الوقفة الأخيرة لهذا الصراع ستكون مع الهياج وهند بنت النعمان في الحادثة الشهيرة: «وما هند إلا مهرة عربية...» فهند تتنعم من الهياج - زوجها السابق - وتضطهر بأمر من الخليفة لمراقبتها في مركب وفاقها للغليفة من العراق إلى الشام. وفي الرحلة تشن عليه حرباً نفسية شعواء، تعتمد إهائته، وبالطبع لا يقف الهياج مكتوف اليدين ويقرر أن يرد لها الصاع صاعين متبنياً نظرية: «كان مقدوري إيلامك أو مضاجعتك»، ونراه يمتدّها بملكيته إياها وهي «تحتة» (بالمعنيين):

فإن تضحكك مني فيها طول ليلة تركتك فيها كالتواء المرقع

فترد هند (النصيحة بين النساء) على إهائته الجسدية رداً مضحاً:

وما نبالي إذا أرواحنا سلمت    ما فقنناه من مال ومن ثوب  
 فاللئال مكتسب والعز مرجع    إذا النفوس وقاهما الله من عطب  
 طبعاً، يبقى السؤال مفتوحاً على مصراعيه: أي الكلمات أصعب الروحية أم الجنسية؟ والإجابة تأتي بصيغة  
 «أمران أحلاهما مر» طالما كان الشرح رديفهما.

نسرين مغربي



آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية وهياً  
حواشيها: كاظم جهاد، دار المتنبي - الأونيسكو، بيروت -  
باريس، ١٩٩٦، ٤٧٢ ص.

والاس فاولي، رامبو وجيم موريسون:  
المتنرد بوصفه شاعراً،

مطبعة جامعة ديوك، دورام

Rimbaud and Jim Morrison: The Rebel as a Poet by  
Wallace Fowlie, Duke University Press,  
Durham, 1996, 128pp.

المتنيدات، وتابعوها المحطات الرئيسية في حياته القصيرة  
التراجيدية، يتركزون الهجوم المذهل من التطابق بين سيرة رامبو  
وسيرة موريسون، وكيف عاشا حياة قائمة على المغامرة  
الدائمة والتمرد، وكيف حولوا الشعر إلى مادة تطفئ ظمأ  
الروح إلى التمرير. وفي كتابه الصغير، وعبر سلسلة من  
المقارنات البارعة، يوضح فاولي أن المتنرد (من طراز رامبو  
وموريسون) يعلمنا أن القانتازيا الحقيقية لا وجود لها، وأن  
الفرح في حالته الحالية ليس صفة إنسانية، وأن انعتاق  
المتنرد بظل مغامرة في فضاء شاسع، وعلى امتداد دروب  
عسيرة وهرة، نحو أصقاع الحرية.

ورامبو شخصية أدبية أسطورية، وتفاصيل حياته تملك  
كل المقومات الكفيلة بصناعة الأسطورة. فقليل أن يبلغ سن  
العشرين أقلع عن كتابة الشعر، وكان وقتها قد بلغ مستوى  
رفيعاً من التضج الأدبي والأسلوب، ومن السيطرة غير المألوفة  
- في هذه السن - على الفرنسية واللاتينية. وبعد بضعة  
سنوات من التسكع في أوروبا قرّر مغادرة هذا القارة المعجوز،

«ترجمة كامل الآثار الشعرية المعروفة للشاعر الفرنسي  
آرتور رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١)، وهي التي لا يمكن وصفها  
بالأعمال الكاملة إلا على نحو «تقني» لأننا لا نملك أكثر  
من ثلثي الكتابات التي يُعتقد أن الشاعر كتبها، كانت  
على الدوام حدثاً استثنائياً في الحياة الثقافية للأمم، وعلى  
امتداد القرن العشرين. وكتاب والاس فاولي يصف نموذجاً  
لآثار هذه الترجمة، حين يقوم رابطة غيابة ذكية بين شخصية  
الشاعر الفرنسي وشخصية مغربي الروك الأسطوري جيم  
موريسون (نجم فرقة Doors)، والذي رحل على نحو فاجع  
وغامض ومهكر سنة ١٩٧١، في باريس رامبو دون سواها).  
وقبل سنتين من رحيله كان موريسون - ابن التاسعة عشرة  
- قد كتب إلى والاس فاولي (الذي أنجز الترجمة الإنكليزية  
لآثار رامبو) ليشكره على هذه الهدية الثمينة، وقال: لقد  
كنت بأمن الحاجة إلى هذه الترجمة. كتابك يسافر معي في  
الحلّ والترحال».

والذين عرفوا تأثير موريسون وفرقته في حياة شبيبة

وهي بواكير أشعاره الجادة، وهناك القصائد الأخرى الأكثر شهرة، وتلك السطور المتفرقة والقطع المتبصرة، وهناك مسودات «موسم في الحجيم» والنصوص الثرية والرسائل. وفي مقدمته يوضح جهاد أنه حاول، «بقدر المستطاع» كما يقول، أن يعيد إلى رامبو في العربية تعقيد الشري ومتانة «خطابه». وتركز اهتمامه على أربعة أبعاد أو محاور :

١ - الاهتمام بالألوانات اللفظية والبائية من «متوزينات» نحوية وتصادية داخلية، وردّ الكلمات بعضها على البعض، ومحاكاة بعض التقفية الداخلية «من دون حذلق» ولا قصر.

٢ - الإتيان إلى طبيعة النهر، وشعنة «الصراخ» أو «الهس»، السخرية أو الرثاء، التعاطف أو الهجاء. ذلك لأنه يرى أن شعريّة «موسم في الحجيم»، على سبيل المثال، قريبة إلى «مزموغ غير ديني يهيمس به لنفسه كائن يضاد «قلاسة» الأنجابل بأنجبل شخصية دناسية أو إنسانية»، الأمر الذي يدعوه الشاعر الفرنسي ميشيل دغي بالكلام دينيوياً بوسائل مستعارة من خطاب الوحي ومرودة عليه.

٣ - مراعاة «الطبيعة التشكيلية» للأعمال، فشعريّة «الاشراقات» عمل رائد في «الكولاج» الشعري، «ينضد فيه رامبو الرقي والمجاهلات، الأحلام والحيايات، الذكريات والمعانيات، الهوايس والعواطف والأفكار». وفي رأي جهاد أن المترجم يفسد هذه الشعريّة عندما يبحث لعناصرها عن «ضوابط أو إمكانات ربط من نط سيكولوجي أو علمي،» منطلقاً من عقلانية شعريّة هي أول ما استهدفه رامبو إذ نصب آلة حربة الشعريّة الباذخة.

٤ - مجازة «سرعات» رامبو المتعددة، من «البطء شبه التخشيبي إلى الإثفلات الصاعق»، ومن الجملة «الطويلة شبه غير المتناهيّة» إلى بيت الكلمة الواحدة. وقدر المترجم ضرورة الوعي لهذا الوفاء - مع كل ما يقتضيه ذلك من «إبطاء للإيقاع أو اختزال له، تفكيكه أو إدغامه».

ولعلّ قصيدة «بوهيميا» تصوّر بعض الجهد الكبير الذي

والذهاب إلى الحبشة، وطرق الدروب الغامضة في الأصقاع المجهولة. حياته القصيرة انتهت بمرطان العظام، ولكنه كان لعو - وهكذا سيبقي حتى أمد غير منظور - شاعر التمدد والقلق والتجديد، وشاعر ارتياد المجهول، «والرثائي» مشاء الطرق الوعرة، «والعابر الهائل» على حدّ تعبير مالارميه. لعل هذه كانت - بالضبط - بعض صفات جيم موريسون، وبعض الأسباب في الجاذبية الشديدة التي تمتع بها في أوساط الشبيبة.

هذه، أيضاً، بعض الأسباب الأولى للترحيب بما أنجزه الشاعر العراقي الزميل كاظم جهاد، في ترجمته لأثار رامبو ... كامل الآثار التي نعرفها. وأما الأسباب الأدبية فلن يكون تعدادها أكثر من تفصيل حاصل، ولن تكون سوى تحية إضافية في امتداد جهد استثنائي يبدأ من مشاق ترجمة شاعر شاق وغير مألوف، ولا ينتهي عند سفا جهاد في تبديل القصائد بالمواشي والإشارات والتوضيحات والتعريفات، التي لا تلبو ضرورة للإحاطة بالقصائد فحسب، بل هي جزء لا يتجزأ من الزاد اللازم لمراقبة رامبو في ترحاله واختراقاته وإشراقاته ومواسمه في جسيم الروح والجسد، وجزء لا يتجزأ من معرفة المعتاد اللغوي المعقد الذي سخره الشاعر على النحو الخاص الذي جعل تراثه الشعري يحظى بما يحظى به من مكانة.

بالطبع، هذه ليست المرة الأولى التي يترجم فيها رامبو إلى العربية. وفي مقدمته يشير جهاد إلى ذلك، بل ويسجل تحية للسابقين (صديقي اسماعيل، رمسيس يونان، خليل خوري، محسن بن حميدة)، دون أن يغفل نقده لهذه أو تلك من الخائب الكبيرة أو الصغيرة في ترجماتهم، هو الذي يوضح مراراً (وبنزاهة صادقة) طبيعة الصعوبات التي واجهها في ترجمة هذه أو تلك من أسرار لغة رامبو. بيد أن الأهم هو أن أشعار رامبو لم تترجم إلى العربية بكاملها من قبل، وما فعله جهاد هو ترجمة هذه الآثار جميعاً، أي ما يتفق الباحثون على القول بأنه لا يتعدى ثلث ما كتبه الشاعر في حياته، هنالك القصائد التي كتبها رامبو باللاتينية وهو في المدرسة،

وكنْتُ أصغى إليها، جالساً على قارعة الدرب،  
في مسامات أيلول تلك، حيث كنتُ أجلس بقطرات  
الندى على جبينى، كتهبذ لاذع؛  
وحيث، شاحلاً في الظلال المعبية قوافي  
كالقياثر، كنتُ أجتذباً سيود  
حطائي المجروحين، مع قدمي بإزاء قلبي؛

ولأن ترجمة آثار رامبو الشعرية كانت على الدوام حدثاً  
استثنائياً في حياة الثقافات، فإننا ننتظر من الجهد المتميز  
النوعي الذي بذله الزميل كاظم جهاد في هذه الترجمة أن  
يترك آثاره النوعية في اللاتقة القرآنية العربية إجمالاً، وفي  
الحركة الشعرية العربية على اختلاف تياراتها وأساليبها.

بذله جهاد في التقاط مهارات رامبو، وجلاء أسرار أبجديته  
الشعرية والتصويرية:

رحمتُ سائرًا، قبضتاي في جيوبي الملتقة؛  
معطفي نفسه صار مثاليًا؛  
رحمتُ تحت السماء، يا ربة الإلهام وكنْتُ وفتيًا لك؛  
أود يا الله كم حبّ رائح به حلمتُ

في سرويالي الوحيد كان ثقب واسع،  
- كمثل يوسيه صغير حالم، في مصبرتي أكرُّ  
قوافي. كان لؤلي الدب الأكبر  
- لتجومي في السماء هميس ناعم،

## هرمان ملفيل، كلاريل، قصيدة وحجّ في الأراضي المقدسة، تحرير: هاريسون هايفورد. وألما مكدوغال، وج. توماس تانسيل، مطبعة جامعة نورثويسترن إند.

Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land, by  
Herman Melville, edited by Harrison Hayford, Alma A.  
MacDougall, and G. Thomas Tansell Northwestern University  
Press, 1996. pp. 893.

في تضارب واصطخاب أكثر من عقل واحد وراء الروح.  
وقد تكون هذه الطبعة من قصيدة هرمان ملفيل الملحمة  
الطويلة هي «خاتمة الأجزاء» عند دارسي الروائي والشاعر  
الأمريكي الكبير، كما عند قرائه وعشاقه، أو قبلهم ربما.  
ذلك لأن «كلاريل» عرفت الكثير من التجاهل (الناجم  
أحياناً عن رغبة مقارنة هذا العمل الفلسفي الضخم، والوحيد  
المكتوب شعراً) أو الإهمال بذريعة عدم الوثوق من النصّ  
بأكمله، أو سوء الفهم الذي قد تبرّره جملة التعقيدات التي

في أواسط القرن الماضي سافر الروائي والشاعر الأمريكي  
هرمان ملفيل (١٨١٩ - ١٨٩١) في رحلة طويلة صوب  
شرق المتوسط، استمرت خمسة أشهر، وقطع فيها ١٥.٠٠٠  
ميل، وزار ثلاث قارات وتسعة بلدان. الثمرة الأدبية لهذه  
الرحلة كانت دفتر يوميات وقصيدة ملحمة بعنوان «كلاريل:  
قصيدة وحجّ إلى الأراضي المقدسة»، تقع في ١٥٠ نشيداً  
و ١٨.٠٠٠ بيت شعري، وتصف رحلة بطلها من يافا إلى  
القدس إلى مار سابا ثم البحر الميت، بحثاً عن قرار الروح



القديم برموزه وجلاله وغموضه ووضوحه العصي على الإدراك. هي نقطة انعطاف كبرى، وهرمان ملفيل كان الأكثر قدرة على استبصار الاحتمالين: إما العودة بشيء من نقادة الروح، أو العودة وقد تلاشى آخر ما تبقى من قدرة الروح على الصمود في أنواء أشد من تلك التي رسمها روائياً لأخاب.

في تشرين الثاني (نوفمبر) من عام ١٩٥٦ بلغت سفينة مضائق جبل طارق، حيث «ما يشبه الاقتراب من رحم التاريخ»، وحيث يبدأ المتوسط الحليقي. وفي قبرص سيصف صعود فيثوس من المياه (مقلداً سيصف صعود المسيح من المياه حين ستبلغ رحلته جبل الزيتون في فلسطين). في كانون الأول (ديسمبر) يقترب من القسطنطينية والبرسفور، ولكنه جوهياً يصف أسيا القارة، وأول مشهد آسيوي تقع عليه عيناه، فيتحدث عن «متاهة تاريخ» تارة، وعن «أرض خصبة لجذور التاريخ» طوراً، وفي عيد رأس السنة الجديدة سوف يتاح له الوقوف عند أهرامات مصر، وسيصف القاهرة في صفحات أخاذة من دفتر مذكراته، وسيطلق العنان لهلوسة توراتية - كالفينية تعيده إلى محور الذات / الأب / الله الذي حد قواه العقلية والروحية في أطوار كتابة «موسى ديك». وما هو يصف الأهرامات هكذا :

المتحدرات في أحشائك تقود الكهوف  
والمتاهات التي تتردد على الألسن. ومن يتكلمون  
الشجاعة  
للتوغل عميقاً (كما يقول الميتاج المسفلون)  
سوف يخرجون موتى في صقع بعيد من الصحراء،  
وموتى سوف يهيمون على وجوههم.

في مزاج محقق كهذا، قرّر ملفيل القيام برحلته الخطرة إلى فلسطين، على متن قارب صغير. ولقد نجح، ووصل إلى يافا في السادس من كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧. ولصرف يَرّ بالرملة قبل أن يصل القدس، ويقفل في وصف

اكتفت النص منذ كتابته في مرحلة وسيطة بين «موسى ديك» التي صدرت عام ١٩٥١، وويللي بن البكار» التي لم تكتمل أبداً، وحتى صدور الطبعة الأولى عام ١٩٧٦. وكان مقترأ لهذا العمل أن يغيب نهائياً عن لائحة القراءات الأساسية الكبرى في القرن العشرين. لولا الجهد الاستثنائي الفريد الذي بذله ولتر بيزانسون حين شرح عام ١٩٤٣ في كتابة أطروحة دكتوراه حول القصيدة، أسفرت عن ظهور الطبعة الأولى الحديثة عام ١٩٦٠، والتي أشرف على تحريرها بيزانسون نفسه، وأضاف إليها التعليق الثمين الذي حمل الاسم المتواضع «هامش تاريخي ونقدي»، ولكنه كان دراسة مفصلة بالغة العمق، وجهذاً تحققيقياً شاقاً جعل النص في متناول المدارس والقارئ على حد سواء، وأضاف القسط الأعظم من ملاحظات وظروف كتابة العمل ونشره، فضلاً عن النقاش النقدي حول أهمية ملفيل الشاعر والقيمة الفنية للقصيدة وموقعها في سياق الشعر الأمريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كان ملفيل في السابعة والثلاثين حين غادر في رحلة بحرية إلى الشطر الشرقي من حوض البحر الأبيض المتوسط. وكانت الروايات والقصص القصيرة العديدة التي ألهمها قد استهلكتها فيزيائياً وروحياً، حتى لقد أخذ يشعر بالعجز عن استكمال المخططات التي رسمها لأعمال قادمة. وفي خريف عام ١٨٥٥ بلغ به الإعياء درجة متقدمة، وتعرض لنوبة روماتيزم حادة جعلت أسرته تستجيب لتوصية طبيبه بتحويل رحلة استجمام يقضيها في أوروبا ثم الشرق. ويحفظ لنا الروائي الأمريكي تانتيل هوثورن وصفاً دقيقاً للحالة المرعبة التي كان عليها ملفيل حين وصل إلى ليفرول (وكان هوثورن يعمل قنصلاً هناك) قبل الشروع في رحلته: «ها هو يترك العالم الجديد وراءه ويحمل في أغوار روحه القلقة مزججاً عسيراً من تيه آخاب التراجليني وبراءة اليانكي الباحث في ظلمة البحار عن طهارة كالفينية يتعذبها قدر لا ينطوي على البراءة وحدها. وما هو على أعقاب العالم

أفكارهم العاتية، وهو ورقة الخريف المرتجفة المشوكة على السقوط في كل جدل فكري.

ولكن الفتى يتعلم من غيبه الصحراء أكثر بكثير مما تزعم تلك العقائد الناطقة أنها تعلمه، وصديقه ورفيق رحلته رولف يزوده بطاقة إضافية للتحرك من عذاب التمرقز وآلام التيه بين هنا الأندلس أو ذاك، دون أن يفلح - هو ذاته - في تحصين نفسه وصديقه من ضغوط الحيرة حين يوحى ملفيل على لسان الناثر الفرنسي أن «العالم الجديد» سوف ينهار سريعاً ويلتحق بقوانين العالم القديم، لأن «كولومبوس أنهى رومانس الأرض / ولم يعد للإسبانية أي عالم جديد».

وهذه مقاطع تبدو اليوم أكثر واقعية مما خطر في ذهن بيزانسون عام ١٩٤٣ أثناء اشتغاله الأول على النص، فكيف يكون الحال عند صدور الطبعة الأولى في القرن الماضي، وبهذا المعنى تبدو الطبعة الراهنة وكأنها تستجمع الأقصيين وتسخر المناهج النقدية الحديثة لاكتشاف الحق الحضاري وراء نص يذهب من «العالم الجديد» إلى أوروبا، ثم يذهب بالإثنين معاً إلى البحر المتوسط ويقوم السجل الكبير في قلب الأرض التي احتضنت العقائد السماوية الكبرى.

كذلك تزودنا هذه الطبعة بما لا يتوفر في الطبعتين السابقتين. وإذا كان المحور العقائدي قد تجلّى بقدر كبير في تحقيق بيزانسون وتصنيفه للشخص إلى عقائد تسير على الأقدام، فإننا هنا نتابع المشاهدة الملحمية التي يرسمها ملفيل شعراً، بادئاً من التفصيل الجغرافي، ومازاً بقرائنه الدينية أو الأسطورية، ومازجاً هذه بتلك في تركيب مدعش نكتشفه اليوم فقط، ونعرف دلالة القول الغريب الذي أطلقه ذات يوم الشاعر والروائي الأمريكي روبرت بن وارن: «لولا «كلاريل» لما كانت. م. إليوت قرأ أناشيد إيزرا باوند الملحمية، ولما كنا قرأنا «الأرض الحراب».

شعوره الأول: «لست أدري كيف حدث ذلك. ولكن بصري انحسر فجأة، وأرتعشت الأخيا» أمامي، وتراقصت كأنها معلقة على سطح مائي أملس». بعد ذلك سيفادر إلى البحر الميت ودير مار سابا. والواقع أن أسماء الأقسام الأربعة في «كلاريل» تكاد تقتفي المخطط الجغرافي للرحلة: «القدس»، «البرية»، «مار سابا»، ثم «بيت لحم». وهذا القسم هو التوسيع التخيلي الوحيد في القصيدة. وفي الثامن عشر من الشهر ذاته غادر ملفيل القدس عائداً إلى يافا، مختصماً ثلاثة أسابيع من التجوال القصير في المواقع السياحية التي قد يزورها أي سائح غربي، ولكنها في العمق اكتسبت أثراً وجدانياً جامحاً لن تتجلى معانيه إلا بعد عقدين حين يفرغ من كتابة «كلاريل».

«كلاريل» قصيدة ملحمية طويلة، تعتمد الوزن والبيت المزدوج والرماعية، ضمن تكتيك شكلي يذكر كثيراً بشعر اللورد بايرون، وبين حين وآخر تستخدم التشديد القصير حيث ترتقي النبرة إلى مصاف الفجائية كما شاعت مع تينسون وإيملي دكنسون، أو تستخدم الإشاد الملحمي في المقاطع السردية فتذكر هنا مزيج من براوننغ ومريدث وشاعرية النثر في «موبى ديك». وهي تحكي قصة عشرة أيام من الترحال في فلسطين، يظنها الطالب الشاب كلاريل، الساذج بعض الشيء، التحمس للغاية، التعرض على حين غرة - ودفعة واحدة - لأكثر من تجربة واحدة قاسية، الواقع في منطقة وسطى من اصطراع عدد كبير من الشخصيات يمثل كل منهم فلسفة كبرى مختلفة مع سواها أو نقيضة لها. ثمة فابن الليبرالي العقلاني شبه الملحد، ومورمان الناثر الفرنسي المذني بعد ثورة ١٨٤٨، وديرونت القسن الأثليتيكاني، وأرنفار الضابط السابق في الإدارة الكولونيالية للهند. وثمة شخص بروتستانتية وكاثوليكية ومسلمة ويهودية ودرزية. وكلاول هو الرعاة البريء الذي يصيب فيه الجميع

## جاكلين روز، دُول الفانتازيا، منشورات كلاريندون، أكسفورد

States of Fantasy, by Jacqueline Rose,  
Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 188.

هي أنها لا تتنظر إيجابياً إلى اتفاقات أوسلو وتعتبرها منهجاً بارعاً للحديث عن السلام والتوصل القانوني من حق الفلسطينيين في إقامة دولتهم المستقلة، الأمر الذي يواصل تنمية الفانتازيا اليهودية وعلى نحو أشد عمقاً وشراسة. وفي مكان آخر تلعب إلى حدٍ ثنائي رأي حنان عسراوي في اتفاق ١٩٩٣: «إن بنوده مصاغة بطريقة تتيح لكل فريق أن يفسرها على هواه». المسألة الثانية هي طبيعة علاقتها كيهودية بريطانية بدولة إسرائيل، خصوصاً بعد أن قامت بزيارة إسرائيل في عام ١٩٨٨، وحلّت ضيفة على شقيقتها التي كانت تقيم في سينا، قبيل إعادتها إلى مصر بموجب اتفاقية كامب دافيد.

وعن هذه الزيارة تقول روز: ثمة أمر غريب في السفر إلى بلد لا أنتمي إليه، بمعنى عدم وجود روابط حية تجمعني به، أو تجمع ماضي أسرتي بهاضره، وأن لا أعود إلى إسرائيل كأميرة يهودية، وأن لا أشعر بحسن الانتماء، وأن لا أعترف بحقيقة أو وجود إسرائيل نفسها بصفتها عودة تاريخية، كل ذلك يعني كسر التواعد التي تقوم عليها فكرة الدولة بالذات. إنه رفض عن سابق قصد، وتبدل لرغبة مستحبة. الذهاب إلى إسرائيل هو دخول إلى بلد في حالة توق عارم دائم، لا تتدفق عواطفه من الشعب إلى الوطن فحسب، بل من الوطن إلى الشعب أيضاً. هذه أمة تتشظى عودة مواطنيها الاحتماليين – أي يهود الشتات والمنفى – إلى الوطن، بنفس الحمية التي تتشظى فيها نفي المواطنين السابئين لهذه الأرض ومصادرة أحلامهم في دولة مستقلة.

هكذا تبلورت في ذهنها حجة الكتاب المركزية: «لا سبيل إلى فهم الهويات والأفكار السياسية دون وضع

البريطانية جاكلين روز ناقدة ذكية وأكاديمية لامعة (أكسفورد ثم جامعة لندن حالياً)، وهي تشغل منذ أكثر من عقد على الأسس النفسية للخطابات النسوية وما بعد الاستعمارية في الرواية والشعر. وفي هذه الحقول أصدرت عدداً من الأعمال المتميزة، بينها «حالة بيتر بان، أو استحالة قصص الأطفال»، و«الجنسانية في حق الرقيا»، و«سكنى سيلفيا بلات»، و«لثم الحرب؟ التحليل النفسي، السياسة، والعودة إلى ميلاني كلاين».

إنها يهودية تنتمي إلى صفّ الأقليات التي تعترف بهذا القدر أو ذاك من حقوق الشعب الفلسطيني، وتعرض على هذا التفسير أو ذاك لفهم دولة إسرائيل بالعماني الحقوقية والتاريخية والسياسية والأسطورية. وهذا التفصيل ليس مجانياً، لأنه يدخل في صلب الإشكالية التي يثيرها كتابها الجديد «دول الفانتازيا» والذي ينهض على سؤال عجيب بعض الشيء، ولكنه مشروع وشجاع: ما هو دور الفانتازيا في قيام الأمم وتأسيس الدول؟ هل ينبغي الاعتراض الإسرائيلي الجوهري على الدولة الفلسطينية من حقيقة خضوع الوجدان الجمعي اليهودي لفانتازيا الدولة اليهودية بالذات؟ وكيف نستطيع التماس الدليل على ذلك في كتابات أناس مثل الاسرائيليين يشعياز ليوفيتش (الفيلسوف الذي ينكر فكرة الدولة اليهودية) وعاموس عز (الأديب الذي لا ينكرها وقاتل دفاعاً عنها، ولكنه ينكر حقها في تحقيق «إسرائيل الكبرى» على قاعدة الاحتلال)، والعربيين – الاسرائيليين إميل حبيبي (الذي كتب بالعربية) وأنطون شماس (الذي كتب بالعربية)؟

ومنذ المقدمة تشدد جاكلين روز على مسألتين: الأولى

ووجهها الباطني الثاني الذي يضع عوز في صورة «الإسرائيلي الجميل الذي يكثره الإحتلال لأنه يشوّه صورته الجميلة». وهي ترى أن ما يشوش في كتاباته هو ذلك النمط الثابت من تفكيكه بلاغة إسرائيل التغلصية، والدفاع عن إسرائيل الدولة في الآن ذاته. وتكاد تتبنّى وصف «الدكتور جيكل والمستر هايد» الذي أطلقه إدوارد سعيد على عاموس عوز، وتقول: «لعل عوز لا يستطيع تقديم الوجه الإستيهامي للصهيونية في غير صيغة النقد، لأنه لا يعرف سوى الجزء السيكولوجي الداخلي منها (...) وأن يكون المرء صهيونياً وكارهاً للدولة - الأمة أمر ينطوي على تناقض عضوي. هنا يصحّ مثال جيكل وهايد، خصوصاً حين نتذكر أن لبّ الحكاية هو، فضلاً عن ارتطام المطلقات الأخلاقية، أن واحدهما لا يستطيع الإستغناء عن الآخر».

في القسم الثاني تنتقل روز إلى جنوب أفريقيا، لكي تعقد مقارنات معقدة وبارعة بين صورة إسرائيل في أعمال عاموس عوز، وصورة جنوب أفريقيا في أعمال المحلل النفسي فولف ساكس. وكان ساكس (وهو، حسب لائحة أوصاف روز، أبيض من أصل ليتواني، ويهودي، واشتراكي، وصهيوني)، يجسد المعضلة المزدوجة ليهودي مشرّع فارّ من بلده ليتوانيا، ولمستعمر لا يستطيع الإنفكاك عن الوعي الإستيطاني. أكثر من ذلك، تعاطف ساكس مع المشروع الصهيوني، وفي كتابه الشهير «هاملت الأسود» (١٩٣٧) حاول الربط بين اضطهاد إبن البلد الأسود واضطهاد اليهودي. وفي عام ١٩٣٩ كاتب سيغموند فرويد ليقتف على رأيه في الآثار العلاجية التي يمكن أن يحملها كتاب «موسى والتوحيد» بالنسبة إلى السود، وكان فرويد آنذاك أقل حماساً للصهيونية ومشروع دولة يهودية في فلسطين.

وتقتبس روز نص ربة بحث به فرويد إلى حاييم كوفر من الوكالة اليهودية، يعتبر فيه عن ممارسة الضغط الأدبي على الحكومة البريطانية من أجل تسهيل الهجرة اليهودية، ويقول: «لا أعتقد أبداً أن فلسطين يمكن أن تصبح دولة يهودية، أو أن الماين المسيحي والإسلامي سيقبلان وضع

الفانتازيا في سياقها العام». وهي ترى أن فانتازيا التوق إلى الانتماء، كانت في أساس فكرة الدولة اليهودية و«أرض إسرائيل»، وأنها على درجة من الاستحكام والشبوع والتكلس بحيث يصعب أن تتألم مع تبدل معطيات الحياة. إسرائيل لا تستطيع منح الفلسطينيين الحق في إقامة دولة مستقلة، ليس بسبب خطر وشيك داهم أو بعيد قادم فحسب، بل لأن شحنة الفانتازيا المناهضة لهذه الإمكانية عالية في الوجدان اليهودي بحيث يلوح أن الأسس العقلية والمعنوية والنفسية للدولة اليهودية سوف تنهار تماماً إذا قامت دولة فلسطينية. واتخذت - بالتالي - صيغة الفانتازيا الموازية للفانتازيا اليهودية.

وقبل أن تدخل روز في تطبيقات هذه الحجة على النصوص الأدبية، تسارع إلى إيضاح ما تعنيه بالمصطلحين اللذين يشكلان عنوان الكتاب. الفانتازيا، عموماً، هي ما يتوصّل إليه المرء حين يكون كلّ من العقل والمجتمع متشغّلين في وقاية أخرى، الأمر الذي يجعل الفانتازيا منتجة لمتعة خاصة غير مرتبطة بما هو مسموح أو ممكن. بهذا المعنى تظل الفانتازيا ممارسة فردية، وأياً كان محتواها فإنها عاجزة عن إلحاق الأذى بالعالم الخارجي، أو تبديل الدولة، من جانب آخر وضمن المصطلح الغربي State تحديداً، تستثير عدداً من المعاني التي تنطلق من الوجود الخارجي العام (السياسي والحقوقي) إلى الوجود الداخلي الفردي (النفسي والشعوري)، الأمر الذي يجعل منها حالة، واستعارة وحلاً، واستيهاماً للواقع. وتقول روز: «أن نضع الدولة والفانتازيا جنباً إلى جنب مسألة لا تقتصر على اقتراح نقلة ما هي النظرية والتطبيق، بل تعداه إلى إمطة اللثام عن تاريخ العلاقة الوثيقة بينهما».

في القسم الأول من الكتاب، وهو بعنوان «في أرض إسرائيل»، تناقش روز أعمال الروائي والكاتب الإسرائيلي عاموس عوز بوصفه شطراً لشخص الفانتازيا المطلقة في إسرائيل، وقارئ النصّ النفسي الخفي للنزعة المناطقية. وإذا كان من أبرز نقاد الإحتلال حتى عام ١٩٩٣، فلأن للمصالحة

الإمبراطورية. وعبر هذه الشبكة من التقاطعات تقتفي جاكلين روز خطوط وخطوط الفانتازيا، بين فلسطين وإسرائيل وجنوب أفريقيا وبريطانيا.

وتستعير روز مفردات «عادل ودائم وشامل»، وهي العبارة - الكليشية في أي حديث عن التصرية في الشرق الأوسط، لتكون عنواناً للقسم الرابع من كتابها. ومن جانب آخر، تتكرر كلمة «العدالة» كموضوع محوري في جميع الأعمال التي حلتها في الفصول السابقة، عند عوز كما عند ساكس، وعند سبارك كما عند إشيغورو الذي تتسامل فيه: وأية عدالة إذا كانت الفانتازيا قد حرمت عبارة «حقوق الشعب الفلسطيني» طيلة السنوات التي سبقت عام ١٩٧٤ حين ألقى ياسر عرفات كلمته الشهيرة أمام الجمعية العمومية للأمم المتحدة، أو كانت قد حطرت على الاسرائيليين استخدام صلة «الفلسطيني» حتى توقيع إعلان المبادئ عام ١٩٩٣ ولكن روز تضي أبعد من ذلك حين تناقش فكرة الحق بالمعنى الفلسفي والحقوقي والثقافي والتاريخي، وكيف خضعت معاني الحق هذه لمؤثرات وضغوط الوثيقة الخفية بين الفانتازيا والدولة.

وفي أكثر من مثال على امتداد أقسام الكتاب، تبدو جاكلين روز متعاطفة مع أطروحات يشيهاو لبوفيتش حول الاستحالة الفقهية لقيام دولة يهودية، خصوصاً حين ينشب نزاع حول شرعية تلك الدولة. وهي تعتمد وتردد عبارته الشهيرة: «طوبى لشعب يمتزج الآخرون بطبيعة مفهوم علاقته ببلده. والويل له إذا نازعه شعب آخر في ذلك، وتشبث بالدولة على أساس من القوة وحدها». وغني عن القول أن يهوداً من أمثال بنيامين نتانيا هو هم آخر من تعينهم عبارة لبوفيتش، لأنهم رعاة الفانتازيا وضحاياها في الآن ذاته، ألا يبدو وكأنهم ضاقوا ذرعاً حتى بهذه الصيغة المطاطة من أوصلو، لأنها انقلبت عنهم إلى مشروع فانتازيا مضادة للفانتازيا الأم: أرض إسرائيل الكبرى؟

أما كنهها المقلصة تحت رعاية يهودية. وكان الأصح في نظري تأسيس وطن يهودي في أرض يحمل قدراً أقل من أنفصال التاريخ». لقد حاول ساكس عبور الحدود بين عرق وعرق، وبين جغرافية الدولة إستيطانية (جنوب أفريقيا) وجغرافية الدولة إستيطانية أخرى (إسرائيل)، ولكن تلك التي تنطوي على إعادة إنتاج لأمثولة عبور موسى، وعلى عناصر تحريرية لليهودي. وهذه هي النقطة التي تلتقطها جاكلين روز لتحلل الأسباب التي تجعل جنوب أفريقيا حاضرة على نحو كاهوسي في روايات عاموس عوز، وخشيته الدائمة من أن «تقلب إسرائيل إلى وحش لا يختلف كثيراً عن بلعامت، وروديسيا، وجنوب أفريقيا».

ولكي تكتمل حلقة المقارنة هذه، تنتقل جاكلين روز إلى مناقشة «الحالة الإنكليزية» Englishness، ذلك المفهوم السياسي والثقافي الذي أسفر عن أدوار بريطانية مزدوجة في جنوب أفريقيا (معاربة المستعمرين الـ «بر» وفي إسرائيل (إعطاء وعد بلفور). وتترلف، في التطبيق النقدي، عند مثاليين يصوران علاقة الإمبراطورية البريطانية بأفعال التاريخ: رواية ميرييل سبارك «بوابة مندلبوم» التي تجري أحداثها بين الأردن والضفة وإسرائيل في سنة محاكمة إيزمان، ورواية كازو إشيغورو «بقايا النهار» التي تتفحص التاريخ البريطاني من خلال عينة النازية. في الرواية الأولى تغادر برهارة فوغان إنكلترا إلى الأردن هرباً من مديرية مدرستها المهاجرة من جنوب أفريقيا إلى بريطانيا. ولكن هذه تلحق بها، ثم تزوج من عربي أردني وتستقر هناك. كذلك يتبعها فريدي هاملتون، ويعرض أن يكون دليلها (الإمبراطوري) في بلاد العرب، ثم يصاب بفقدان الذاكرة وينسى أمجاد (وأمجاد الإمبراطورية) في جنوب أفريقيا بصلة خاصة. في الرواية الثانية تُطرد خادمتان من قصر دارلنغتون هول، وتعيّن أنهما يهوديتان مهاجرتان من ألمانيا، وكذلك تخيّم صورة جنوب أفريقيا كوصمة عار في جبين

## روبرت كابلان، نهايات الأرض: رحلة عند فجر القرن الحادي والعشرين، منشورات راندوم هاوس.

**The Ends of the Earth: A Journey at the Dawn of  
the 12th Century, Robert D. Kaplan,  
Random House, London, 1997, pp.476.**

إرميا، ووعيد القس توماس روبرت مالتومس (١٧٦٦ - ١٨٣٤)، والأهوال التي تنتظر الإنسانية ويستكشفها كابلان من مرصده وعبر رحلته العجائبة في عجائب تلك الأصقاع. وأكثر من فرستيس فوكوياما (صاحب نهاية التاريخ ونهاية الاقتصاد الكلاسيكي) وصمويل هنتفوتون (الذي بات أشهر من نار على علم في حكاية ارتباط الحضارات)، يتمتع روبرت كابلان بنفوذ واسع وحسد ويحسد عليه من قبل زملائه وغير زملائه، خصوصاً وأن دائرة تأثيره تبدأ من البيت الأبيض ووزارة الخارجية الأمريكية، ثم الشرائع العليا من خزانة التفكير الاستراتيجية هنا وهناك في الغرب، ثم أجهزة الأمم المتحدة المعنية بالأغذية والديموغرافيا بصفة خاصة، وهذه أو تلك من كبريات وسائل الإعلام العالمية.

وعلى سبيل المثال يتردد أن الرئيس الأمريكي بيل كلينتون كان يحتفظ قرب سريره بنسخة من كتاب كابلان «أشباح البلقان: رحلة عبر التاريخ»، وأنه اتهم الكتاب من الغلاف إلى الغلاف، وكانت سياساته في البلقان بمثابة تطبيقات مباشرة لوصايا وتحليلات ذلك الكتاب. كان هذا أيضاً هو حقل كتابه «جنود الله» مع المجاهدين في أفغانستان» حيثما اتصل الأمر بالسياسات الأمريكية ومعضلة إدارة ما انتشر في العالم من «أفغان سعوديين» و«أفغان فلسطينيين» و«أفغان لبنانيين» و«أفغان بوسنيين» وما إلى ذلك، وأما كتابه «المستعمرون: رومانس نخبة

مروضة والنهايات» التي جلبتها انهيارات المسسكر الاشتراكي وأواخر عقد الثمانينات، ما تزال تحتل الكثرين في دوائر التفكير الغربية، وتتواصل على قدم وساق حتى يصعب بعد الآن وصفها بمصطلح «الموضة» التي تجي، وقيم ردها قصيراً من الزمن، ثم تخلي المكان لسواها. بعد نهايات الإيديولوجيا، ونهايات الخطاب الكرنية، ونهايات التاريخ، ونهايات الأمة - الدولة، ها نحن على اعتاب نهاية جديدة رهيبة تشمل التاريخ والجغرافيا والديموغرافيا، وتنشئ التبرعات المالتوسية من أحشاء القرن الثامن عشر لكي تزورها (أو تستسخنها وما) بغطار خواتم القرن العشرين.

والنهاية الجديدة ليست واحدة بل متعددة، إنها نهايات، ونهايات تبدأ من خرائب أفريقيا الغربية، لتتوغل بعدها في الخلايا السرية للأصولية الإسلامية المتطرفة في مصر وإيران، ثم تتلأأ عند «الثقافة الأشبه بالعبوة النافسة» في آسيا الوسطى والهند والباكستان وآسيا الجنوبية، قبل أن تجهز على مراكز العمران والحضارة في الغرب الديمقراطي الحضائي، أي قبل أن تستكمل نهايات الأرض بأسرها... دون سواها. هذا هو موضوع الكتاب الجديد «نهايات الأرض: رحلة عند فجر القرن الواحد والعشرين»، للمصحاتي والرحالة والمستشرق الأمريكي روبرت د. كابلان والصفحات الـ ٤٧٦ للكتاب مشحونة حتى الإشباع بترجيح مربع من مرآتي النبي

الشرقي، والشكل ما قبل الحديث للمؤسسات (أو «اللاشكل ما قبل الحديث» لكي نستخدم تعبير كابلان)، والبلقنة، والصراعات العرقية والمنحبية والإثنية والمجانبية، والمجاعات، والأوبئة، والعنف، وسلطة النص الديني عندما ينقلب إلى عقيدة إرهابية متطرفة، والقوانين التي أثبتت فشلها في بقاع أخرى من العالم ونجحت هنا، وهنا حصراً.

في مصر، مثلاً، قد يكون من الصحيح القول إن ماركس كان على صواب تام، في حين أن انهيار المعسكر الاشتراكي أثبت أنه كان على خطأ شبه تام، أو كان يحلم في أحسن الأحوال كيف؟ إنه مبدأ الاستبداد الشرقي كما يقول كابلان، فها هنا يبدو ماركس كمن أصاب كبد الحقيقة واستشرف أواخر القرن العشرين منذ أواسط القرن الثامن عشر. وكابلان يبدأ من حقيقة دخول الإسلام إلى مصر فخرى في مساجد القاهرة مجرد «ناطحات سحاب» معبرة عن سلطة الخلافة وسياسة الاسلام، ثم ينتقل إلى محمد علي فخرى في مشروعات الري المائي التي استحدثها «برهاناً هيدروليكية» على الجوهر الأهم في نظرية الاستبداد الشرقي (أي التحكم في مصادر الري المائية)، وينتهي عند السد العالي فخرى فيه «هرماً مجزئاً» للتحالف الاستبدادي بين جمال عبد الناصر ونيكيتا خروتشوف!

ولكي تتضح المضامين الإسلامية المصرفة لهذا الاستبداد الشرقي، الأمر الذي يعني اقترانها بالعداء للثقافة الغربية اليهودية - المسيحية، يقتبس كابلان حكاية رواها له جندي قبضي متقاعد التقى به في سوق أسوان. يقول الجندي: «ولقد قاتلت ضد اسراييل في حرب ١٩٦٧، وخلال إحدى المعارك اقترب مني جنرال مصري وسألني عن اسمي، قلت: بيتر حسناثي، ورج الجنرال: أه، أنت إذاً واحد من هؤلاء الصليبيين الذين جاؤوا من الغرب، قماما مثل اليهود. كيف تقاتل اليهود إذا؟». وبالطبع، يختم كابلان الحكاية بالجملة المبررة التي أطلقها الجندي القبطي المتقاعد: «أي بلد هذا كذلك ينقل كابلان آراءه ساخنة حول الصراع العربي - الاسرائيلي، جرت على لسان عضو قيادي في تنظيم الإخوان

أمريكية» فقد أطلق وصاصة الرحمة على جيل من البيلوماسيين الأمريكيين والبريطانيين، طغوا أنهم يستطيعون محاكاة تراث لورانس العرب حتى يهرن كابلان أنهم إنما ينامون في فراش الحكام العرب ... كالجواري الخارججات من مناخات ألف ليلة وليلة!

أجزاء الكتاب ستة، يغطي كل منها بقعة إقليمية وقاعاً إيديولوجية وثقافية، وهذه بدورها تستولد فزاعات القرن القادم على هيئة أسئلة وهيبة معقدة وكوارث ماحقة لا تبقي ولا تترك، وكابلان يفرد لكل بقعة إقليمية تسمية بلاغية طريفة بقدر ما هي مشحونة بالدلالات: غرب أفريقيا هي بقعة العودة إلى فجر التاريخ، و«سرة العالم» على حد تعبير جان بول سارتر. ومصر وادي النيل هي «الأهرامات الجوفاء» التي تتردد في جنباتها أصداً الاستبداد الشرقي، والإسلام المعاصر الذي يحتسي الكوكا كولا وهو يلوح السياح والساسة، ويعد قرارة «بروتوكولات حكماء صهيون». والأناضول والقوقاز هما «لب العالم الاستراتيجي»، حيث تختلط تعاليم بولس الرسول بمشائم طريق الحرير كما رسمها ماركو بولو، ويحت تختلط جغرافية الروح كما استقصاها جلال الدين الرومي وآية الله الخميني بجغرافية أخرى جيو - سياسية يصنعها صدام حسين ونجم الدين أرنكان. والهضبة الإيرانية هي «مركز الأرض الطري» حيث تلتقي غنائية البلابل والزهور بكوابيس الهدير المتصاعد من حسينيات مدينة قم، وحيث قلب آسيا يرسل نبضه إلى أبراج القصر السلطاني في طشان. وآسيا الوسطى هي «الأكندار الجغرافية»، قبل بيژنطة وبعد صراع الحضارات، مروراً بما تمجبل به هذه الصين القادمة، وتلك الخراططة العتيقة التي سادت ثم بادت .. قليلاً فقط. وأخيراً شبه القارة الهندية والهند الصينية، «درب المستقبل؟» كما يرى كابلان بعد أن يضع إشارة الاستفهام.

وفي غمرة هذا الترحال الرثائي البلاغي لنصف العالم المأزوم، ثمة أعراض سريرية دائمة هي التزايد السكاني بمعدلات سرطانية، وموت الأمة - الدولة، والاستبداد

إرسال قوات الأمم المتحدة إلى سراييفو لإنقاذ المسلمين، ولكن كابلان يتناسى أن مادلين أولبرايث هي التي أطاحت ببطرس غالي وليس القيادي الإخواني د. محمد حبيب. وأما النهاية الفعلية لفصل مصر فإنها تقتبس قصيدة قسطنطين كفاخي حول وقوع الاسكندرية في قبضة المسلمين، ومن جدهد ينسى كابلان أن الزمن الذي تتحدث عنه القصيدة المذكورة هو القرن التاسع، أي بعد قرنين من الفتح الاسلامي لمصر!

وإذا كانت نهايات الأرض على غرار ما يصوره كابلان في فصل مصر ووداي النيل، فمن الخير للمرء أن يكتفي بالعرب الذي تصنعه روائي إرميا ونوبات مالتوس. تلك انطلقت من المخيلة الكابوسية على الأقل، وأما فزاعات كابلان فهي أقرب إلى الاستيهام البورنوغرافي حول نهايات أرض لا تشبه أرض البشر في شيء، وتشبه كثيراً جسد الشرقية الشبق الملتهب، ذي السرة الخرافية.

صبيح حنيلي

المسلمين وأستاذ في جامعة أسبوت اسمه د. محمد حبيب، ولا تفوته أهمية وضع هامش في أسفل الصفحة يوضح أن آراء هذا الإخواني المتطرف قبلت قبل وقوع مجزرة الخليل في شباط (فبراير) ١٩٩٤، ولذلك فإن موقفه لا يمكن أن يرد إلى الأسباب العاطفية بل إلى أسباب عضوية مطلقة تجعل العداء لليهود مسألة عضوية مطلقة، في كل زمان ومكان. المنهش أن أحد رجال الأعمال المصريين هو الذي يطمئن كابلان، حين يقنعه (١١) أن هؤلاء الإخوان جهلة ولا يعرفون التاريخ الحقيقي لعلاقة المسلمين واليهود، وبذلك يكون رجل الأعمال أكثر معرفة بالتاريخ من البروفيسور الجامعي.

وليس لزويرت كابلان أن ينهي الفصل الخاص بمصر ووداي النيل دون التوقف عند «التوابل» الاستشرائية الضرورية. إنه يقتبس ما كتبه الدكتور فؤاد عجمي عن هذا البلد الذي يسارع إلى تأثيم ابنه والأمن العام للأمم المتحدة بطرس بطرس غالي لأنه متزوج من يهودية، ولأنه لم يبادر إلى

## كورنيليوس كاستورياديس «منجز وينبغي إنجاز»

سوي، باريس، ١٩٩٧.

Cornelius Castoriadis :Fait et à faire

(les carrefours du labyrinthe-V)

Seuil - Paris 1997 284 P.

نهاية الأربعينات، حين أسس مع مجموعة من المثقفين الفرنسيين البارزين (أدغار موران وكلود لوفور مثلاً) حلقة ومجلة عرفتا، طوال الخمسينات وأوائل الستينات، باسم «اشتراكية أو بربرية». وقد عرفت هذه المجموعة وعرفت مشروعاتها باسم «المجالية» التي انتخرطت في نضالات اجتماعية وسياسية (عالية خصوصاً) تفترق في توجهها عن توجه الحركات الاجتماعية والنقابية المتصلة بالماركسية

يوصل المفكر الفرنسي، اليوناني الأصل، كورنيليوس كاستورياديس، في كتابه الأخير «منجز وينبغي إنجاز»، مشروعه الهادف إلى تخصيص الأفراد والتجمعات الطوعية بالأسلحة المعرفية، علماً وعملًا، والتي تسمح لهم بالتوصل إلى إدارة شؤون حياتهم بأنفسهم من خلال إعلاء شأن التخيل، الفردي والاجتماعي، باعتباره هذا التخيل منار الإبداع الذاتي. ومعلوم أن كاستورياديس بدأ مشروعه هذا منذ



ويتهمهم كاستورياديس بالعماء السوسيولوجي والتاريخي لأتهم يقيمون تعارضاً بين الفرد والمجتمع، بينما واقع الحال يدل على أن الفرد هو أصلاً قطعة من المجتمع، وإن كانت سيروية «المسئنة» تحصل بورتات وأغاط متباينة هي ما يسعى التحليل النفسي إلى إجلائه واستبانته عناصره وصولاً إلى نواة الكيان النفسي للفرد، أي ما يسميه «الموناد» النفسي (والكلمة مأخوذة من فلسفة ليبنتز وتعني الجهره الفرد).  
 وحين نقول بأن اللحظة المعرفية التي ينشئ فيها كاستورياديس مشروع الفكر هي منطقة تقاطع محتملة بين أرسطو وفرويد، فهذا لا يعني أن الرجل يكتفي بتعليق أو نظري عناصر من الفلسفة الأرسطية ومن التحليل النفسي وإدخالها في بعضها البعض أو تركيبتها على بعضها البعض. فهو لا يرمي سلاحه النقدي عندما يستعرض أفكار الكبار، وبالتحديد أرسطو وفرويد. ونراه في غير موضع يتحدث عن ضرورة تجاوز الحدود، إن لم يكن انتهاكها، التي رسمتها الفلسفة الأرسطية، لأنها لم تكن في زمنها قادرة على إجلاء كل شيء. وكذلك الأمر بالنسبة إلى فرويد، إذ هناك نواقص ومفارقات في عمل فرويد، وإن كانت الأفكار الأساسية صحيحة وتصلح كي تكون مطلقات لمعرفة الكيان النفسي للفرد ومنطق اشتغال اللاوعي والتوازن والرشبات المكتومة.  
 كما أن كاستورياديس يظل متمسكاً بفكرته عن وجود قايض بين نصاب الكيان النفسي الفردي ونصاب النشاط العقلي الشامل للكانت، أي بين التحليل النفسي والفلسفة. وتقاطع النصائين يعود إلى فعل التفعيل والإبداع الذاتي الذي يسم نشاط الكائن الحي، أكان هذا الكائن فرداً أو مجتمعاً.  
 ينطلق كاستورياديس من فكرة أساسية مفادها أن «كل موجود حي هو موجود من أجل ذاته. وهذا يعني، أولاً وقبل أي شيء، أنه يبدع عالمه الخاص - عالمًا خاصاً به». ويستلصي هذا الأمر - بدوره، أن يمثل هذا الموجود الحي (أن يكون له أو أن يكون) نفساً، وهذا ما يجعله كائناً حياً. واللغة المشتركة تقرر ذلك بوضوح عندما تقابل بين الكائنات الحيوية والكائنات الجامدة، كما أن أرسطو يؤكد ذلك في صورة

الثائفة وأمزجها. ومع أن كاستورياديس ابتعد منذ أواسط الستينات عن الماركسية، فإنه لم يقطع كافة أواصره مع المنظور الماركسي الذي يبقى منه، في رأي كاستورياديس، عناصر تصلح وتساعد في عملية تحليل المجتمعات المعاصرة. نصروس الكتاب الجديد، وهي عبارة عن محاضرات ومقابلات ومقدمة طويلة، تطلّ إلى حد بعيد لوفية للأفكار والمنطقات الأولى والأساسية التي أفصح عنها كاستورياديس في كتبه السابقة والصادرة في هيئة مؤلف مفتوح ومتتابع الأجزاء، بعنوان «تقاطعات المناهضة»، إضافة إلى كتب مستقلة يأتي في مقدمتها كتابه «التأسيس التخيل للمجتمع». وما فعله النصروس الصادرة اليوم، هو إذاً استكمال البحث والبرهنة والمواجهة من أجل تدعيم المنظور والمشروع المذكورين. وهذا ما يفسّر، على الأرجح، حضور النبرة السجالية في هذه النصروس باعتبارها مداخل متفاوتة ومتنوعة إلى الموضوع ذاته، وإذا شئنا اختصار اللحظة المعرفية وترميزها، وهي اللحظة أو الحقل الذي يسعى كاستورياديس إلى إرساء منظوره الاستقلالي الذاتي داخله، يسمنا القول أنه (الحقل) منطقة تقاطع محتملة بين أرسطو وفرويد. على أن هذا التقاطع المنشود يقتضي ويقتضي من صاحبه والناحية إليه أن يحرر النصائين اللتين، أي الفلسفة والتحليل النفسي، من الأخطاء والترهات والشوائب النظرية التي علقت بهما واستعرت غير الفكر الموروث. والحال أن نصروس كاستورياديس إنما هي التعبير الحادق عن طريقته في خوض مواجهة فكرية على جبهتين تضّم كل واحدة منها أنصارها ومنظرها وأسلحتها المعرفية. فعلى جبهة الفلسفة، وفي ميدانها، نرى كاستورياديس يشن الهجوم النقدي تلو الهجوم على أفكار ومفاهيم كائط والظاهراتية والوجودية (هوسرل وميرلو - بونتي وهايدغر وساتر)، ويرى أن الفلسفة الموروثة قاصرة عن الالتفات إلى النشاط النفسي للأفراد، وإلى ما هو أساسي في هذا النشاط وهو التخيل. وعلى جبهة التحليل النفسي، وفي ميدانه، تراه يدهش أفكاراً شائعة لدى المحللين النفسيين، وفي مقدمتهم جاك لكان،

الديمقراطي والتعبير المستقل، إلى انتشار التفاهة وتعاظمها. والاستقلال الذاتي أو الحكم الذاتي، يحيل، في نظر كاستورياديس إلى فكرة التاموس (القانون) التي وضعها فلاسفة الإغريق بالتمايز والتعارض عن فكرة «الطبيعية». ذلك أن التاموس هو «مؤسستنا التخيلية الإبداعية، والتي بواسطة تجعل أنفسنا كائنات بشرية». أن يكون المرء مستقلاً ذاتياً، سواء تعلق الأمر بتناسل فرد أم بمجموعة ولا يعني أن يفعل هذا المرء «ما يرغب أن يفعله» أو ما يحلو له أن يفعله في هذه اللحظة، بل يعني أن يمنح المرء نفسه قوانينه الخاصة. لا يتعلق الأمر إذاً بدعوة إلى إطلاق العنان للرغبات والنزوات والأهواء الملجومة بدعوى أن النظام الأخلاقي السائد يقمعها ويكبتها، كما حسبت بعض الجماعات المتحدرة من اليسار الأوروبي عموماً، والفرنسي خصوصاً، بل يتعلق الأمر بإنشاء «سيرة إبداعية متخيلة تهدف إلى تحرير الفرد والمجموعة من الاستلاب والخضوع لمتطلبات ومطالبات خطاب يحكم الطرق على الحياة النفسية والإجتماعية. وشاغل كاستورياديس الأخير من كل هذا هو توليد الإمكانية والمجال الذي يستوي الفرد ذاتاً مفكرة تميز بين الغث والسمين وتتحدد نفسها بنفسها، وكذلك الأمر بالنسبة للمجموعة الإجتماعية. وصورة هذه السيرة التحريرية تنطبق، إن لم تكن مستوحاة، من صورة المعالجة في التحليل النفسي والهادفة، في نهاية المطاف، إلى توصيل الشخص المعالج إلى التحكم باللاوعي (أو اللاشعور) بدلاً من أن يكون عبداً وآلة يتحكم فيها هذا اللاوعي. وفي هذا السياق تظهر أهمية «التسامي» التي يشدد عليها كاستورياديس ويوليها مكانة بارزة في علاقة النفس الفردية بالعالم وأشياءه. ذلك أن التماسي، وهو فعل من أفعال التخيل الجلري الإبداعي، يدفع الفرد إلى الخروج من شرنقة كيانه المغلق كي يوظف نشاطه في مواضيع وأشياء تحظى باعتراف اجتماعي. وها هنا، يفتقر صاحبا عن تيار شائع في التحليل النفسي يعتبر هذا التحليل بمثابة عملية تفضي إلى تكيف الفرد مع الواقع بغض النظر عن طبيعة هذا

إجمالية في مؤلفه حول «النفس». ومع أن أرسطو اكتشف بوضوح، من خلال كلمة الفاتنازيا، التحديد الأساسي للنفس، ألا وهو التخيل، فإن هذا التحديد أقصي، في مجموع الفلسفة الموروثة، إلى مرتبة «ملكة» (أو «وظيفة») من بين ملكات أو وظائف أخرى للنفس، بل جرى اعتبارها ملكة ثانوية في معظم الأوقات ووظيفة مضللة عموماً، باستثناء «كانط وفيخته».

والتخيل، بحسب كاستورياديس، «هو القدرة على إيجاد ما لا يقع في العالم الطبيعي (الفيزيائي) حصراً، وهو، أولاً وقبل كل شيء، المقدرة على تمثيل الذات، وعلى تقديم من أجل الذات، بطريقة خاصة، لما يحيط بالكائن الحي وما يعنيه، بما في ذلك وجوده الخاص بالطبع». ويكرس الكاتب قسماً لا بأس به من مناقشاته النقدية الفكرية، من أجل إثبات أن التمثيلات إما هي صور وتعبيرات من إنشاء التخيل. والمجتمعات كلها تشيّد استناداً إلى دلالات اجتماعية متخيلة، وتفتقر هذه المجتمعات وتبنيان عن بعضها البعض تبعاً لاختلاف الدلالات المذكورة ومنطق تأسيسها التخيل. غير أن كل مجتمع، وكلّ نظمة فكرية تأخذ في إقفال دائرة الدلالات الأساسية المتخيلة وتضع سياجاً حولها، كي يصح نطاقها عالمياً خاصاً بهذا المجتمع أو ذاك. هناك تهربتان أو خططان، في تاريخ البشرية، جرى فيهما كسر وقطع لهذا السياج المحكم: الفلسفة الإغريقية ونشأة المدينة ذات التنظيم الديمقراطي، والرأسمالية الحديثة في أوروبا الغربية. فما هنا حصلت عملية تسمح بوضع أسس للمجتمعات ونظمها وقيمها موضع التساؤل المفتوح والمتواصل. وهذا لا يعني أنه لا توجد ميول إلى إقفال العائرة من جديد، بل أن الرأسمالية تحاول ذلك ولو بطرق حاذقة ومتجددة. بعبارة أخرى، نجد في المجتمعات الرأسمالية الحديثة عناصر تسمح للأفراد أو للمجموعة بأن تتوصل على استقلالها الذاتي، ولا يتم ذلك، في نظر كاستورياديس، من خلال الركون إلى قيم وآليات الرأسمالية الشائعة والسائدة، فهذه تقود، بالرغم من قدرتها على التمثيل

أمر يصعب الإقرار به، في عمل كاستورياديس وطريقته في الشرح والمعالجة والمعالجة، ونعني بذلك سعيه بالحاح، وبشيء من اللباجة، إلى اقتراح حلول لمعضلات ومسائل شائكة من خلال ردها إلى مقولات كبرى وواسعة، فهو يقيم تصنيفات وتمييزات كبيرة وقاطعة إلى حد يجعلنا نرتاب في قيمة صلاحيتها الاجرائية، وفي طريقة فهمها لصيرورة الأفراد والمجتمعات. فالقول مثلاً بالتعارض شبه المطلق بين مجتمعات، يسوسها العقل والفلسفة ومجتمعات خاضعة للمتمخيل الديني لا يسمح كثيراً بتعقل الترامبات وأشكال التداخل بين النصابين، كما يمتزج إلى حد بعيد تاريخ هذا المجتمع أو ذاك لمجرد حضور الكتب المقدسة في ثقافته. هنا مع العلم بأن كاستورياديس يتمسك مطلقاً بضرورة الالتفات إلى الشأن الاجتماعي - التاريخي.

الواقع. فكاستورياديس يعتبر أن «مبدأ الواقع» الذي يتحدث عنه المحللون النفسيون (بالتقابل مع «مبدأ اللذة»)، ليس سوى الواقع الاجتماعي، وفي هذه الحالة، يمكن دعوة الفرد إلى التأقلم مع هذا الواقع الاجتماعي والسعي إلى تغييره بالطرق المناسبة. تجري الأمور، وتتقدم المناقشات، كما لو أن كاستورياديس يدافع عن قيمة وجادة التحليل النفسي ويحضر، في آن، نزعة الإمتثال والاتصاح الشائعة لدى كثيرين من أتباع فرويد.

يبقى أن نشير إلى أن كاستورياديس توقف، على ما يبدو من كتابه الأخير، عن إطلاق صفة «الثورية» على مشروعه الهادف إلى بناء الذات والمجتمع المستقلين استقلالاً ذاتياً. وقد يكون اختفاء هذه الصفة دليلاً على رغبة الكاتب في التخفيف من ألفاظ زائدة جاءت من لغة ماركسية أو متعطرة منها. ويبقى أن نشير كذلك إلى

## أحمد بيضون، كلمن، من مفردات اللغة إلى مركبات الثقافة، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٧.

طرائق تعبيرنا وتصوراتنا عن الحداثة وتحقيق دخولنا فيه. والأسلية، لدى أحمد بيضون، مقيمة في طول النصوص التي يضمها الكتاب وعرضها، وهذه النصوص هي مقالات وكلمات ومعاشرات توالدت على امتداد ستة عشر عاماً. وقد ارتأى المؤلف أن يوزعها ويرتبها بحسب مدارها لا بحسب تعاقبها الزمني. وعلى هذا النحو قبض لها أن تستقر على مدارين اثنين شاسعين: مدار اللغة ومدار الثقافة. ومدار اللغة هنا يتناول نظرية المفردة وإنشاء المعاجم اللغوية، وهو يحتل تقريباً نصف الكتاب أو أقل بقليل. ويتضمن هذا القسم بحثاً شاملاً في عبارة «كلمن» وتوالي حرفها المتتابع في العديد من اللغات، وفي مصادرهما الأسطورية ودلالاتها

لئن كان الباحث والكاتب اللبناني أحمد بيضون يعتبر اللغة ذاتية أدبية، فإن قارئ كتابه سيعثر على صياغات ولفظ من الكتابة يضعان المذاقة الأدبية هذه موضع التحقق والتطبيق. وما سيعثر عليه القارئ ليس «الأسلية» وحدها، والمبالغة أحياناً في تنكيها والاحتراس فيها، بل سيجد كذلك شيئاً من لغة القراءة التي يبدو أنها تبحث الصلة مع تراث من جمالية التعبير اللغوي، وهو التراث الذي عاش ويعيش، منذ فترة طويلة، حالة انحصار تعود على الأرجح، إلى الإقبال المحموم، في أغلب دوائر الكتابات الثقافية العربية، على ترجيح فعالية النص على حساسيته. ويدل هذا، في حد ذاته، على وجه من وجوه مفارقات والتهاسات

الرمزية. كما يتضمن مقابلة شيقة أجراها الكاتب مع العلامة، الراحل منذ فترة وجيزة، عبد الله العلايلي، إضافة إلى معالجة نقدية لبعض المعاجم العربية الموضوعية، وتصورات عملية عن مشاريع لصناعة معجم أو معاجم جديدة عمل بيبضون على وضعها، لكنها لم تر النور حتى الآن.

إذا كان موضوع المعاجم والنظريات المتعلقة بالمفردة العربية، أقرب إلى إثارة اهتمام الباحث المتخصص في الشأن اللغوي واللساني، فإن شواغل الثقافة من شأنها أن تخاطب القارئ العام تاركة له حرية التمعن وإزالة النظر في هذا الشاغل أو ذاك، والحال أن نصوص بيبضون المتعلقة بالثقافة، متنوعة جداً بدون أن تفقد وحدتها.

ففي مدار الثقافة هذا، نجد دراسة حول فقه الجسد في كتاب «نهاية المأمول» لنصير الدين الطوسي، ودراسة حول «حياة طه حسين الثانية»، ومعالجة نقدية لكتاب الباحث اللبناني ناصيف نصار حول «فلسفة المثال الممكن وإسكان المثال الفلسفي»، وتناولاً لقضية الفرد في العالم العربي بعنوان «فردية الشلوة وفردية القاعدة»، ونص تعليق على محاضرة لعبد الله العروبي جرت في معهد العالم العربي في باريس، وتعليقاً نقدياً على كتاب إدوارد سعيد حول الامبريالية. ويحتل الشأن اللبناني، ثقافة ومجتمعاً وتاريخاً، مكانة مهمة داخل المدار الثقافي العام فيها هنا نجد نصوصاً تتحدث عن ثقافة المهيرة التي تسم حياة المثقفين اللبنانيين إثر الإعلان عن نهاية الحرب الأهلية، وعن «معركة المشرق في مذكرات الشهود من العرب والأوروبيين»، وقراءة مطولة في «تجديد النظر في تاريخ لبنان: حدود الأصول وأصول المزخرفين»، ونجد قراءة لأعمال ندوة عن تاريخ لبنان عقدت في أوكسفورد. يضاف إلى ذلك نصان وضعهما بيبضون في آخر الكتاب بمثابة خاتمتين، الأول يتعلق بهاجس الهوية، والثاني بعنوان «دين الحداثة ودين التقليد» وهو في الأصل نصٌ موضوع بالفرنسية نشر في كتاب جماعي أشرف عليه المؤرخ الفرنسي دومينيك شيفالييه.

وما يسترعي الانتباه ويشير الإعجاب، في آن، هو أن

مسلك أحمد بيبضون البحثي يتفادى السقوط في المعالجات الضمنية الشائعة والتي تجعل الباحث، في معظم الأحيان، يستنطق موضوعه استنطاقاً لم يسوقه سوفاً إلى الصورة التي يحسب لها القدرة على إجلال المعنى واستنفاذه. بدلاً من ذلك، يقارب بيبضون موضوعه مستمعين بأدوات التحليل التي من شأنها أن تتناسب المقاربة المقترحة، فلا يشغله هاجس الالتزام والتقليد لهذه المدرسة الفكرية أو تلك. فهو حين يعالج، مثلاً، صورة الجسد في فقه الطوسي، يروح يستخدم أدوات بحث مستمدة من علم الإناسة (الأنثروبولوجيا) ومن التحليل النفسي، كما يرصد بيبضون صيغ انتقال المعنى الذي يتسلطه من مستوى إلى مستوى آخر. ويهود اختيار بيبضون لصورة الجسد في الفقه إلى أن «جسم الإنسان مائل في قلب النظام الذي يعرضه الكتاب (نهاية المأمول للطوسي)، أي-إن شئنا التعميم-في قلب الشريعة الإسلامية برمتها» ويدون اللجوء إلى أحكام مسيقة، يخوض بيبضون في مختلف أوجه التقنيات الفقهية وتصوراتها لضبط الأجسام، ويدخل في الاحرام، والطهارة، والتجاسة، وغسل الميت والجماع... إلخ، ويحصى بيبضون محاور الدلالات الأساسية لصورة الجسد في الكتابات الفقهية وهي «الحلر من الحياة النهائية والخنين إلى العناصر، تجنر ثنائية الطهارة والتجاسة في الجسد نفسه، والمخرج من حضن الأم قهيداً لإدراج الجسد في شقاء هذا العالم، والتزويج في الوقت نفسه إلى فردوس آخر، الرعب القطيع من استغراق الجسم في عملية التحلل التي يفتتحها الموت ومحاولة تجاوزها نحو عناصر الخليفة الأولى، رفض الايروسية الذاتية والتوجه نحو أفق مفارق، توسيط الرجل في العلاقة ما بين جسم المرأة والمقدس، الرفع من شأن قام الحلقة الجسدية (وهي عمل الخالق) وتصوير كل تدخل في أحوال الجسد، في سبيل استجابة الرغبات المنبثقة من الحياة العلائقية، على أنه مشروط بالإباحة بتزول الهي».

وعندما يعود بيبضون، في نص طويل آخر، إلى الجندل المستجد حول كتاب طه حسين «في الشعر الجاهلي»، إنما

جهيضة ومغلوبة. وليس خطأ عقد الصلات ما بين إخفاق هذه الفردية عندنا وقضايانا الكبرى». مجمل هذه الملاحظات تجعل أحمد بيضون يستحب التصعلك «حيث تعرّز الفردية ويلتبس أمر الرغبة فيها. فعلى التصعلك وحده معرفتنا إن كنا نرجو حقاً من الاحاطة. وذلك أن التصعلك ليس ما نظنون. فهو لا يحول بين أحد وبين الحقائق، وبخاصة إن كنت ترجو أن يفسل الحقائق شعرك، قبل قصّة، بالماء الذي أنت فقير إليه في منزلك البيروتي».

للتصعلك إذاً، في منظور بيضون، كامل معناها النبيل، فهي التي تسمح للمثقف بأن يقيم مسافة نقدية حيال الأطر الاجتماعية والثقافية الصناعية إلى جسمه داخل شرنقتها، وهي، أي الصعلكة، التي تجعله يحرص على ممارسة النقد من حيث هو اختبار لصلاحية وقيمة هذا الأمر أو ذلك، لا يحلوه في ذلك سوى تحصيل القدرة على ممارسة الحرية وتحقيق فردية لا تكون شلرداً ولا تكون قماشاً مع قطع الجماعة وأهوائها. ومن عايش عن كثب أشكال الاستنفار والجموح والتبذ والاحتشاد الأعشى، وهي بعض من أشكال العبث والقصور في الحرب الأهلية اللبنانية، يستطيع أن يفهم دعوة بيضون المجازية والرمزية إلى التصعلك.

#### حسن الشامي

يحاول رصد طرائق الاستعادة، لدى باحثين ومثقفين عرباً، لمعركة أدبية اندلعت في الربع الأول من القرن الحالي وبما أنها أصبحت في ذمة التاريخ. وما يتجسد من خلال صورة طه حسين إذاً هو منطق الخصومات والمبارك بين مساجلين يسمى كل واحد منهم، باستثناء البعض، إلى القضاء الرمزي والثقافي على الآخر.

ثمة ملمح آخر في سلك أحمد بيضون الثابت على اعتداله وتواضعه، وهو يتعلق بموقع المثقف عموماً ومثقله بدوره ومكانته. من ذلك موضوع الفردية، إذ يرى صاحبنا «أن أول ما يجب توكيده هو أن الفردية لا يستقيم لها مفهوم واحد أبداً». ويلاحظ وجود ضربين من الفردية على الأقل. في الغرب الأول تكون علاقة الفرد بالمجتمع على صورة التناطح، وهو ينطوي على أنواع الشلوة جميعاً. أما الضرب الثاني فيتعلق «بفردية الجملة». وفرضيتها أن يكون المجتمع كله مكوناً من أفراد. وهذا الضرب هو السائد في المجتمعات الغربية الصناعية. ولا يهذي أحمد بيضون أي انبهار بهذه الصورة في حد ذاتها، بل يحاول رصد دلالة استوائها من خلال مقاربة للشروط الاجتماعية والتاريخية لإنتاجها ملتفتاً إلى ضواهر العنف الجماعي التي تصاحبها أحياناً. ويرى بيضون أننا «من جهتنا، لم نستبث في أرض مجتمعاتنا هذا الجذر التاريخي للفردية المعممة، ولم نهيه» له أيّاً من الأطر الصالحة لنموه. أو أن هذه الأطر بقيت عندنا

### عيسى مخلوف، الأحلام المشرقية : بورخس في متاهات «ألف ليلة وليلة»، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٩٦.

الارجنتيني الشهير خورخي لويس بورخس، ملقباً الضوء على طبيعة علاقة بورخس بمصادره العربية والتأثير العميق لهذه المصادر على شعره وقصصه وكتاباتاته المختلفة. ويقوم

بعمل الشاعر والباحث اللبناني عيسى مخلوف في كتابه «الأحلام المشرقية: بورخس في متاهات ألف ليلة وليلة» على تفحص أثر الشرق في مؤلفات الشاعر والكاتب

ورغم أن العمى أصاب بورخس خلال فترة عمله في مكتبة بوينس آيريس الوطنية إلا أنه استمر يجمع الكتب ويكسبها في منزله وكان باستطاعته قراءتها بنفسه. وهو يصف كيفية أصابته بالعمى قائلًا: «لم يكن هناك لحظة حاسمة ومحددة. حلّ ذلك مثل غسق صيفي بطيء. كنت مديرًا للمكتبة الوطنية في بوينس آيريس وبدأت أجد نفسي، شيئًا فشيئًا، محاطًا بكتب بلا أحرف، ثم فقد أصدقائي وجوههم، ثم لاحظت أن لا أحد في المرأة». لقد خيم الظلام على عالم بورخس، ولكنه ظل ينجز كتبه وقصائده وقصصه بمساعدة والدته وآخرين من أصدقائه. ومن المدهش أن بورخس ظل يتوهم طوال حياته أنه ليس أعمى، وكان يصرح على اللوام أن «الكتاب أحد أسباب السعادة الممكنة». وهو يعتبر أن «الكتاب قياساً إلى كل ما ابتكره الإنسان، هو أكثر ما يدهش، ذلك أن الوسائل والأدوات الأخرى امتداد لجسده: الجهر والتلصكب امتداد لبصره، الهاتف امتداد لصورته، المحراث والسيف امتداد للراعي، أما الكتاب فهو شيء آخر تماماً. إنه امتداد للذاكرة ومخيلته».

إذن، بسبب تعلق بورخس بالكتاب، على الصعيدين المعرفي والفنّي، يحتل كتاب «ألف ليلة وليلة» مكانة مركزية في عمله القصصي والشعري. وإذا كانت المادة العربية والاسلامية ماثلة في إنتاج بورخس، فإن اهتمام الكاتب الأرجنتيني بكتاب «الليالي» لا تستطیع الكلمات وصفه. لقد قرأه في ترجمات عدة وفي طبعاتها ترجمة الانجليزية ويتشاره بيرتون الذي أطلق على ترجمته عنوان «الليالي العربية». وهو ينهل في كتابه «ألف» وكتابه القصصي الآخر «كتاب الرمل» من معين «ألف ليلة وليلة». ويمكن القول أن «كتاب الرمل»، الذي لا تهمي صفحاته وليس فيه صفحة أولى أو أخيرة، هو كتاب «ألف ليلة وليلة»، خصوصاً أن الراوي يقول أنه أخفى هذا الكتاب السحري النادر العجيب خلف أحد أجزاء كتاب «ألف ليلة وليلة» في مكتبته. ونحن نقع في أشعار بورخس على ذكر كتاب «الليالي» عتجزاً بروية طقسية سحرية:

مغلوف بالهجاز ترجمة عدد كبير من قصائد بورخس التي تتضح فيها التأثيرات العربية البارزة، إضافة إلى ترجمة قصتين من قصص بورخس هما «المكان والمتاهتان» و«ابن رشد واقتفاء المعنى». ويضيف الكاتب اللبناني إلى هذه المختارات مقدمة مطولة تتناول عالم خورخي لويس بورخس والمحطات البارزة في حياته ومصادره الثقافية المختلفة والكيفية التي يبدل بها التأثيرات المختلفة في أدبه ليشكل أشعاره وقصصه.

وإذا كان موضوع الكتاب يتمحور حول تأثيرات «ألف ليلة وليلة» وعمل ابن رشد الفلسفي على إنتاج بورخس من أشعار وقصص، فإن مؤلف الكتاب يعرج على المحطات الرئيسية في حياة الكاتب الأرجنتيني الذي رحل عن عالمنا عام ١٩٨٦، بعد أن جاوز السابعة والثمانين من العمر. والمدهش، كما يقول المؤلف، أن يكون بورخس الذي ولد قبل عام واحد من بداية القرن العشرين (...) ظل يعلن انتماءه إلى القرن التاسع عشر، قرن الأحلام الكبيرة والأدب الكبير. فلقد كان بورخس صاحب ثقافة موسوعة شاملة، وأدبه يمثل لقاء بين ثقافات العالم وحضاراته، وبعد مزيجاً من الثقافات الأسبانية والانكلوساكسونية والألمانية والإيطالية والفرنسية والآسيوية العربية - الإسلامية. وقد مكّنه عمله مديراً للمكتبة الوطنية في بوينس آيريس من الاطلاع على ثقافات العالم وصهرها في نتاجه الأدبي الذي يتردد بين النص والشعر والتأملات الفلسفية. والمدهش في سيرة بورخس أنه لم يكن قد أتم الحادية عشرة من عمره عندما قرأ «ألف ليلة وليلة» و«دون كيخوته» لسيرفانتيس ومؤلفات تشارلز ديكنز ولويس متيغسون ورودارد كيبلينغ وأدغار آلن بو التي عثر عليها في مكتبة والده الذي كان قد ترجم «رباعيات عمر الحيام» إلى اللغة الأسبانية. ولقد مكّنته قراءته المبكرة ونموغه غير العادي من ترجمة «الأمير السعيد» لأوسكار وايلد وهو في سن التاسعة من عمره، ونشرت صحيفة «البايس» الأسبانية الشهيرة ترجمة بورخس تلك طائفة أن والده هو من أعجزها.

ما لن نذكره أبداً؟

إن خورخي لويس بورخس يُعترف بالدين الكبير الذي يدين به لمصادره العربية، التي كانت، إلى جانب مصادر ثقافية أخرى، هي التي شكلت المجازة الكبير على صعيد الرواية والقصة القصيرة والشعر وكتب أخرى، يصحب أن نعين موقعها على خارطة الأنواع الأدبية. وهو إن كان لا يمل من ذكر «ألف ليلة وليلة» وسعرها الكبير الذي ملك عليه مخيلته فإنه يعود أيضاً إلى ذكر شخصية «ابن رشد» الذي يتماهى معه بورخس في قصصه ويصبح هو المتكلم باسمه. ومع أن بورخس يقر أن ما يعرفه عن ابن رشد هو سجرة قتات قرأه في كتابات أرنست رنان ولين وأسين بالاثيون، إلا أن عالم ابن رشد وكنبه والهيئة الاجتماعية التي نشأ فيها وعمل وأجر كتبه، حاضرة في قصص بورخس التي يرد فيها ذكر ابن رشد.

ولعل هذا الحضور العميق لـ «ألف ليلة وليلة» و«ابن رشد» كذلك أن يفسر حجم التأثيرات العربية الإسلامية في ما كتبه خورخي لويس بورخس.

نخري صالح

تقول العرب : ما مقدور أحد

إن قام قراءة «كتاب الليالي».

فالليالي هي الزمن، ذاك الذي لا ينجم.

وأصل القراءة بينما يموت النهار،

هناك، حيث تروي شهرزاد حكايتك.

كما أن السندباد يصبح الوجه الآخر لعوليس في قصيدة

تتخذ من البحر موضوعاً لتأمل الوضع الانساني:

البحر. البحر الفتى. بحر عوليس

وعوليس الآخر الذي يسميه

المسلمون السندباد البحري

أما فيما يتعلق بالتأثيرات العربية - الإسلامية عليه

فإنه بعد نفسه خلاصة أعراق عديدة في إشارة مجازية إلى

امتزاج الدم الأمريكي اللاتيني بهما - أعراق بشرية تمازجت

في الدم اللاتيني وأخضبت:

في المجرى الساكن للنهر،

الساكسونيون، العرب والقوطيون

الذين أنجبوني على غفلة منهم،

هل أنا هذه الأشياء وغيرها

أم أنها مفاتيح سرية وعلوم جبر صعبة

## سيرة السيد المسيح لابن عساكر الدمشقي، تحقيق :

سليمان علي مراد، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٦ ، ٣٧٥ صفحة.

أما الكاتب فهو أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، وهو من مواليد دمشق في عام ٤٩٩ هـ للهجرة ١١٠٥ للميلاد والمتوفى عن واحد وسبعين عاماً في العام ٥٧١ هـ للهجرة ١١٧٦ للميلاد.

أما لماذا قام ابن عساكر الدمشقي بترجمة عيسى بن مريم عليه السلام في كتابه الكبير ذي الثمانين جزءاً (تاريخ

يقدم كتاب «سيرة السيد المسيح» لابن عساكر الدمشقي أولاً وأوسع الروايات الإسلامية عن حياة ورفع السيد المسيح، أقرب الأنبياء إلى الإسلام بعد النبي إبراهيم، والذي يحسب المصادر الإسلامية، كان النبي الذي بشر بقدم محمد آخر الأنبياء في مواجهة الدعاوى اللاهوتية اليهودية التي كانت تنفي ذلك بشدة.

«فاحتلمت» كما تحمل النساء في الرحم والمشيمة، ووضعت كما تضع النساء.

وفي رواية أخرى عن أبي بن كعب أن روح عيسى بن مريم عليه السلام من تلك الأرواح التي «أعط عليها الميثاق في زمن آدم عليه السلام، فأرسله الله إلى مريم في صورة بشر فتمثل لها بشراً سوياً» مضيفاً أنها «حملت الذي خاطبها وهو روح عيسى» واصفاً عملية دخول الروح فيها بأنها تمت «من فيها».

ومن الطريف أن نلاحظ أن بعض الروايات التي يوردها ابن عساكر ترجع أن عملية الحمل لم تكن كغيرها، فمن فتادة بن الحسن أنه قال: «بلغني أنها حملته لسبع أو تسع ساعات ووضعت من يومها» في حين تؤكد روايات أخرى أنها حملته تسعة أشهر كما تحمل النساء.

ويرتبط ميلاد السيد المسيح في الروايات التي يوردها ابن عساكر بالتأكيد على طهارته الشامة من أي دنس. فمن أبي هريرة أن «التي صلى الله عليه وسلم قال: ما من مولود إلا والشيطان يمنه حين يولد فيسهل صارخاً من مسة الشيطان إياه إلا ابن مريم وأمه». بل إن تاريخ مولده يرتبط بالأخبار في الدرجة الأولى، لتأكيد صلته بهم «أنبأنا الشعبي قال: بلغني أن من آدم إلى مولد المسيح خمسة آلاف وخمس مائة سنة ومن الطوفان إلى مولده ثلاث آلاف ومائتان وأربع وأربعون سنة، ومن إبراهيم إلى مولده ألفان وسبع مائة وثلاث عشرة، ومن ذلك داود إلى مولده ألف وتسع وخمسون سنة» وهو «ولد في خمس وعشرين يوماً من كانون الأول» ومن رفع المسيح إلى هجرة محمد صلى الله عليه وسلم تسع مائة وثلاثة وثلاثون سنة، والله أعلم. وبغض النظر عن عدم دقة تحديد السنوات الفاصلة بين مولد المسيح وهجرة الرسول محمد عليه السلام كما نلاحظ هنا، وفي مواقع أخرى من الكتاب، من حيث تضارب الروايات حول عدد السنوات التي عاشها السيد المسيح على الأرض قبل أن يُرفع، فإن التنزيه الذي تتسم به الرواية الإسلامية عن مولد المسيح تذهب إلى التطرف أكثر من

دمشق) على الرغم من أن السيد المسيح لم يُعرف عنه أنه عاش في دمشق، فذلك يعود، بحسب محقق الكتاب الباحث سليمان علي مراد إلى اعتماد ابن عساكر، فيما يبدو، أحد تفاسير سورة «المؤمنون» وهي: «وجعلنا ابن مريم وأمه آية، وآويناها إلى روضة ذات قرار ومعين»، وهو يفيد أن الرواية الواردة في الآية هي دمشق، وتحديدًا المكان الذي يُسمى إلى الآن «الروية» قرب دمشق، إضافة إلى ما يتوارد في الذاكرة الإسلامية عن نزول السيد المسيح يوم القيامة على أحد أبواب دمشق.

فسبب الترجمة، إذاً، ليس أيديولوجياً وحسب، بل له علاقة باعتقاد ابن عساكر أنه يترجم لإحدى شخصيات مدينة دمشق، غير أن ذلك لا ينفي التوظيف الأيديولوجي للروايات بما يصب في المحصلة في «أسلمة» السيد المسيح لخدمة قضائنا الإسلام في القرن الثاني عشر للميلاد، وهو قرن الحروب الصليبية باعتزاز، وإنهيات هشاشة الستار الديني الذي اتسمت به تلك الحرب، من خلال التأكيد على التقارب بين الديانتين وبين نبي الإسلام والسيد المسيح.

وأما كان السبب في الترجمة للسيد المسيح، فإن ما يقدمه ابن عساكر في «سيرة السيد المسيح» يُعتبر أفضل المصادر الإسلامية، على الإطلاق، حول الرؤية الإسلامية للسيد المسيح، من حيث كمية الأخبار ومنهجية البحث الصارمة في نقصي الخبر، بما يُعرف بمسعة الإسناد، وهو الكتاب الأول في المكتب الإسلامية المخصص للسيد المسيح. ولما كان السيد المسيح يقدم في الأناجيل عبر تفاصيل كثيرة وتسبقه مقدمات كثيرة تهشّر به وتؤكد لقدومه كمخلص وقادر، فإن ابن عساكر يعتمد الرواية القرآنية لميلاده وحسب، لذلك يكتفي بشرح وتفصيل الآيات القرآنية التي أوردت ذكر ميلاده، ليُخلص إلى ما بدأ به كتابه، وهو أن «عيسى بن مريم هو روح الله وكلمته وعبد ورسوله».

وفي مجال تفسيره لـ «روح الله» يورد ابن عساكر عدة روايات منها ما ينقله ابن عباس، من أن جبريل دنا من مريم ونفخ في جبهها (جيبها) فدخلت النفخة في جوفها،



قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «ألا إن عيسى ليس يبنى وبينه نبي ولا رسول، ألا إنه خليفتي في أمتي من بعدي». وعن أنس بن مالك قال : كنت أطوف مع رسول الله صلى الله عليه وسلم حول الكعبة إذ رأيته يصافح «شيثاً» ولا نراه، قلنا : يا رسول الله رأيته صافحت «شيثاً» ولا يراه أحد، قال : ذاك أخي عيسى بن مريم، انتظرته حتى قضى طوائفه فسلمت عليه».

بل إن هذه الأخيرة الروحية لا تشمل الحياة وحسب بل الموت أيضاً. فمن عائشة قالت : قلت : يا رسول الله. إني أرى أن أعيش من بعدك فتأذن لي أن أدفن إلى جنبك، فقال : وأني لي بذلك الموضع، ما فيه إلا موضع قبري وقبر أبي بكر وعمر وقبر عيسى بن مريم صلى الله عليه وسلم». وفي رواية أخرى لا يرد ذكر أبي بكر وعمر بل عيسى بن مريم، وتضيف الروايات «وقد بقي في البيت موضع قبر».

وتلعب القربة الروحية إلى إقران أحدهما بالآخر كشرط من شروط إيمان المسلم، فالإيمان بمحمد رسولاً لله يستلزم الإيمان بعيسى عليه السلام، بالضرورة وفي الوقت نفسه. فمن عبادة بن الصامت، قال : «سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : من شهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأن محمداً عبده، وأن الجنة حق وأن النار حق وأن الساعة آتية لا ريب فيها، وأن عيسى عبده ورسوله وكلمته ألغاهها إلى خريم وروح منه، أدخله الله الجنة على ما كان من عمل». والأمثلة والروايات التي يوردها ابن عساکر عن تلازم النبيين تتعدد وتشمل تحديد العمل أيضاً. فعمر عيسى يصبح مقياساً لعمر محمد، ففي إحدى الروايات تقول عائشة «أخبرتني فاطمة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم أخبرها أنه لم يكن نبي كان بعده نبي إلا عاش بعده نصف الذي قبله، وأنه أخبرني أن عيسى بن مريم عاش عشرين ومائة سنة، فلا أراني إلا ذاهب على رأس ستين» ورغم اختلاف الرواة للمسلمين وغيرهم في عمر السيد المسيح على الأرض، فإن ما يستوقف هو ربط عمر محمد بعمر عيسى كمقياس، وهو ما يعرض ما ذهبن إليه.

الرواية الإنجيلية لولده، فمولده في الرواية الإسلامية يشكل ضربة موجعة للشيطان نفسه:

«أنبأنا المنذر بن النعمان الأقفطس أنه سمع وهب بن المنبته يقول : لما ولد عيسى بن مريم أتت الشياطين إبليس لعنهم الله، فقالوا : أصبحت الأصنام قد نكست رؤوسها، فقال : هذا حادث قد حدث. مكانكم، فطار حتى جاب خافقي الأرض فلم ير شيئا، ثم جاب البحار فلم يقدر على شيء، ثم طاب أيضاً فوجد عيسى قد ولد عند ملود حمار، وإذا الملائكة قد حلت حوله، فرجع إليهم، فقال: إن نبياً قد ولد الباهرة، وما حملت أنفى قط ولا وضعت إلا وأنا يحضرتها إلا هذا، فأيسوا أن تعبد الأصنام بعد هذه الليلة، ولكن إنتما بني آدم من قبل الخفة والعجلة».

أما صفات السيد المسيح الفسيولوجية فإنها ترد في كتاب ابن عساکر مستوسبة إلى النبي محمد عليه السلام دون سواء، وذلك إما عن طريق رؤيا جاءت محمد في المنام أو الرؤية في إسرائه إلى السماوات. فمن عبدالله بن عمر عن أبيه قال «سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : بينما أنا نائم رأيته أطوف بالكعبة، فإذا رجل آدم سبط الشعر بين رجلين ينظف رأسه ما، فقلت : من هذا؟ قالوا: هذا ابن مريم» أو «هذا المسيح بن مريم» في رواية أخرى. وفي حديث آخر، عن ابن عباس، تتكرر الصفات السابقة تقريباً، لكن هذه المرة لدى لقاء محمد عليه السلام به في السماوات العللى ليلة إسرائه، فقد رآه «رجلاً أحمر، ربعة، سبطاً كأن رأسه يقطر الدهن».

وأكثر ما يستوقف في كتاب ابن عساکر إفراده مساحة واسعة من الروايات التي تؤكد القربة الروحية بين محمد عليه السلام والسيد المسيح، فهي علاقة أخوة وتكامل رسالات، «عن أبي هريرة قال : سمعت رسول الله يقول : أنا أولى الناس بابن مريم. الأنبياء أولاد علاتك وليس بيني وبينه نبي» وفي رواية أخرى «أنا وعيسى أخوان لأنه بشر بي وليس بيني وبينه نبي» وفي رواية ثالثة «أنا أولى الناس بعيسى بن مريم في الدنيا والآخرة» وعن أبي هريرة :

وصفاته متقاربة مع صورته في الأناجيل، فإن صلته يشكل الخلاف الوحيد الذي يستحق الذكر بين الروايتين. فعلى حين تركز الأناجيل على جهرية الصلب ودلالته، فإن الإسلام يرى أنه رقع ولم يصلب، وهو ما يورده ابن عسكار في هذه الرواية «عن عباس قال: لما أراد الله أن يرفع عيسى إلى السماء، خرج على أصحابه ورأسه يقطر ماءً، فقال: إن منكم من سيكفر اثني عشرة مرة من بعد أن آمن بي، ثم قال: أَيْكُمْ يُلقَى عليه شَيْهِي فيقتل مكاني ويكون محي في درجتي، فقام شاب من أحدتهم سناً فقال: أنا، فقال: اجلس، ثم أعاد عليهم، فقام الشاب فقال: أنا، فقال: اجلس، ثم أعاد عليهم فقام الشاب فقال: أنا، فقال: نعم أنت ذلك، فألقى عليه شبه عيسى ورُج عيسى من روزنة (الكوة في أعلى السقف) في البيت إلى السماء... وجاء الطلب من اليهود فأخذوا شبهه فقتلوه وصلبوه، وكفر به بعضهم اثني عشرة مرة بعد أن آمن به، فنفروا ثلاث فرق، فرقة قالت: كان الله فينا ما شاء - ثم صعد إلى السماء، وهؤلاء اليهقيبية، وفرقة قالت: كان فينا ابن الله ما شاء - ثم رفعه إليه، وهذه النسطورية، وقالت فرقة: كان عبد الله ورسوله ما شاء - ثم رفعه الله إليه، وهؤلاء المسلمون».

وهو يرفع بمساعدة جبريل في حديث نبوي، «عن أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: لما اجتمعت اليهود على أخي عيسى بن مريم ليقتلوه برصصهم، أوحى الله إلى جبريل أن أدرك عبيدي، فهبط جبريل، فإذا هو يسطر في جناح جبريل مكتوب: لا إله إلا الله، محمد رسول الله، قال: يا عيسى قل، قال: وما أقول يا جبريل؟ قال، قل اللهم إني أسألك باسمك الواحد الأحد، أدعوك اللهم باسمك الصمد، أدعوك اللهم باسمك العظيم الوقر الذي ملأ الأركان كلها، ألا فرجت عني ما أصعبت فيه وأصعبت فيه، قال: فدعا بها عيسى، فأوحى الله إلى جبريل أن أرفع إلي عبيدي...».

أما متى رقع، فتتطرق الروايات الإسلامية بينه وبين الإمام علي في ذلك. ففي رواية منسوبة عن علي، يقول: إن

وفيما يتعلق بصورة السيد المسيح كما تلقىها الروايات التي يوردها ابن عسكار فهي بالغة الجمال والشفافية والفتنة، وهو ما لا نكاد نعثر عليه في صورة أي نبي آخر لدى المؤرخين الإسلاميين كافة. فعيسى، في هذه الصورة، متكشف إلى حدود مدحشة، وزاهد في الدنيا إلى حدود غير مستطاعة بشرياً. فعن مجاهد أنه كان «يلبس الشعر ويأكل الشجر ولا يخبئ اليوم لقد، وببيت حيث آواه الليل، لم يكن له ولد فيموت ولا بيت فيخرب». وقد مر به إبليس في رواية أخرى وهو متمسكاً بجبراً، يقول له إبليس: يا عيسى قد رضيت من الدنيا بهذا الحجر، فيقوم وقد أخذ الحجر من تحت رأسه وقلبه به إلى إبليس، وهو يقول له: «هذا لك مع الدنيا، لا حاجة لي فيه».

وهو في روايات أخرى «يأكل الشجر ويهشي على رجليه ولا يركب الدواب ولا يسكن البيوت ولا يصطحب بالسراج ولا يلبس الكراسف (القطن) ولا يمس النساء ولا يمس الطيب، ولم يمزج شرابه بشيء قط ولم يهرقه، ولم يدهن رأسه قط، ولم يجعل بين الأرض وبين جلده شيئاً قط إلا لباسه، ولم يهتم لغداً قط ولا لعشاء قط، ولا اشتبه شيئاً من شهوات الدنيا، وكان يجالس الضعفاء والزمنى والمساكين».

وهو في رواية أخرى ما ترك حين رقع إلا مئذنة صوف وخفي راعي وقدأفة يلقف بها الطير، بل إن حب الدنيا، فيما ينسب إليه، هو رأس كل خطيئة، وطالب الدنيا لديه ومثل شارب ما به البحر كلما ازداد شرباً ازداد عطشاً حتى يقتله، ومن طلب الفردوس، في رواية عنه، «فخيز الشجر له والنوم في المنازل مع الكلاب كثير».

ورغم أن زهده في الدنيا معروف عنه في الأناجيل إلا أنه يجعل في كتاب ابن عسكار حيزاً كبيراً لاعتقاً، وهو ما يفسره محقق الكتاب في ذهاب المتصوفة الذين كانوا في عصرهم الذهبي، بحلول القرن السادس للهجرة، إلى البحث عن مرجعية نبوية يستندون إليها في ما يذهبون إليه، وأنهم وجدوا هذه المرجعية في المسيح نفسه.

وإذا كان مولد السيد المسيح كما رأينا لدى ابن عسكار

السيد المسيح إلى الإسلام ومعاماته فيه على نحو بالغ الجمال رغم أن لذلك علاقة بالمصفاة الأيديولوجية التي ما من سبيل إلى إنكار تأثيرها وفاعليتها... وما الضير في ذلك ما دامت الصورة مقدمة بهذا الجمال والصفاء، في زمن نرى فيه البعض يحاول إقامة الأسوار وحفر الحنادق بين دهانتين عظيمتين يجمع بينهما أكثر مما يفرق، وكتاب ابن عسكّر برهان على ذلك وعلى عظمة المسيح في عين الإسلام وسؤ منزله في قلوب المسلمين ونبيه محمد عليه السلام.

زهاد بركات  
مضام

خليلي حدثني أن أضرب لسبع عشرة تقضي من رمضان، وهي الليلة التي مات فيها موسى، وأموت لاثنتين وعشرين تقضي من رمضان، وهي الليلة التي رفع فيها عيسى، أي في العشر الأواخر من رمضان، ورويا ليلة القدر، وعن سعيد بن المسيب أن المسيح «رفع... وهو ابن ثلاثة وثلاثين سنة». ورغم الاختلاف الملحوظ بين الرواية الإسلامية كما يقدمها ابن عسكّر في كتابه هذا وبين الرواية الإنجيلية، فإن صورة السيد المسيح المقدمة في الرواية الإسلامية لا تكاد تتطابق مع صورة أي نبي آخر، بل نجد في الروايات التي أوردتها ابن عسكّر إقتنائاً بهذه الصورة يمسك رغبة جارفة في نسبة

## د. عبد الرزاق عيد، أزمة التنوير: شرعنة القوات الحضرية، دار الصداقة، حلب، ١٩٩٧.

عليه من خصوصية قروية أو إسلامية ملتصبة وإيهامية، شاخت، ودخلت منذ حين مأزقها الذي لا مخرج منه، بعد أن بدت على حقيقتها، لا علم ولا إيمان، بل وثنية جديدة واستلاب ناجز، وتابعة أتت على ما تبقى من استقلال وطني. آية ذلك أن الأمة لم يعد لديها ما تحافظ عليه، بل بات عليها أن تستعيد ما سلب منها: استقلالها وحريتها وفرواتها وحقلها السياسي وكرامتها. ولن يحتاج لها ذلك قبل تصفية الحساب، نقدياً، مع هذه المرحلة ومخلفاتها الأيديولوجية والنسائية، أي مع الوعي الذي جسّدته تصفية الحساب مع الوعي الفصامي، الهذلي، المباخي، «علميته» و«واقعيته» هي ضرب من جهاد المعرفة، جهاد النفس الأثارة بالسوء، وحرب من دفاع عن حقوق العقل وحرية الضمير. في سياق هذا المشروع الجهادي/ الثنوي، المعرفي/ السياسي يتلخص كتاب الدكتور عبد الرزاق عيد وأزمة التنوير

النهضة، التنوير، العقلانية، الديمقراطية وحقوق الإنسان والمواطن، المجتمع المدني والشرعية الدستورية... أخذت تعود إلى مركز الحقل الثقافي العربي، بعد أن طغت عليها وحجبتها الأصالة والخصوصية والتراث والرسالة المخالدة والإسلام هو المحل وحاكمية الله واقتصاد السوق... الثنائيين قالوا كل ما لديهم، وبناتو يعمدون ما كان ذات يوم ملغشاً وميلساً للجراح، وجامعاً أشعث اللات المهزومة على محور، من الوعي الذاتي الإيهامي. لكن حساب اليبير كذب حساب الحقل، فلم تكن النتائج (الموضوعية) متفقة أو متسقة مع الأهداف (الذاتية) والنيات الطيبة. وأسفرت «الحركة» عن حركة اعتماد لا عن ثقل، وليس هذا لأن آليات التأويل وإعادة التأويل والتلفيق قد كُتت، بل لأن مرحلة برمتها قد شارفت على الانقضاء.

«دولة العلم والإيمان» التي كانت التراثية، بما تنطوي

الأيدولوجية التقليدية السلفية كتعبير عن أزمة قوى التقدم القومية واليسارية (الماركسية). فإذا كانت التيارات الليبرالية، التي تبرعت داخل الثقافة العربية، فتنها ضرباً من العقلانية والعلمانية والتحديث، قد عاشت محنتها مع صعود الخطاب الشعبي القومي التقليدي الذي هو «الرداء الفكري للفلاحين»، فإن هذا الخطاب سيلفظ أنفاسه أيضاً مع هزيمة حزيران التي توجت حالة الإخفاق الشامل للممكن النهضوي. وهذا تعبیر عن انتقال الأمة إلى «المرحلة السعودية» أو «المرحلة الشيوعية» بتعبير ياسين الحافظ، المرحلة التي من أبرز تظاهراتها: (١) تصفية مشروع أوجين الدولة القومية والتقهقر إلى مرحلة ما قبل الدولة. (٢) تصفية أو تسيخ الإشراكيات المتأخرة لحساب رأساليات متأخرة حولت الدولة إلى أداة للنهب والضمب إلى موضوع له. وكانت تصفية الناصرية كممكن نهضوي قومي، وتصفية الدولة - الأمة تتوج بأيدولوجية بدوية محمولة على براميل النفط لتمامس على الشعوب العربية الأقل تأخرأ ضرباً من ضغط وإبتزاز أيدولوجي وثقافي أسفر عن «دولة العلم والإيمان» الساداتية، وجسمية التكفير والهجرة، آخر ثمارها. وكانت الحصيلة انبعاث المجتمع ما قبل الكولونيالي، أو نكوص المجتمع إلى ضرب من سلبية قطيعية، مملوكية - عثمانية، أعادت إنتاج الروح الرجعية الشاوية في قلب المجتمع التقليدي. فالليبرالية «لم تتمكن من الإدماج العضوي في مجتمعتها... والقومية التي فتحت لها الناصرية أنفاقاً لممكن نهضوي ثان، من خلال ثوريتها السياسية، سرعان ما اختنقت بعقلها التقليدي للحافظ أيدولوجياً ومجتمعياً، ذلك لأن الحركة القومية، رغم تناقضها مع الحركات التقليدية، ظلت تشاركها بعض عناصرها الأيدولوجية: الماضوية واللامعلاقية والمعتدية، ناهيك عن إدانتها المشتركة، من منظورات روحية وإيمانية، لليبرالية والماركسية على السواء. ولذلك تخلت عن مبدأ أساسي من مبادئ الدولة القومية وهو مبدأ العلمانية» ص ١٠-١١.

في هذا المناخ ظهرت عدة قراءات معاصرة للتراث جعلت

ـ شرعنة القوأت المضاري، الذي جاء بعد كتابه «ياسين الحافظ - نقد حثافة التأخر» الناهب في الاتجاه نفسه. ولما كان كل مشروع نهضوي يقتضي، وينطوي على عودة إلى بداية ما؛ فإن عبد الرزاق يختار العودة إلى فكر النهضة العربية، فكر التنوير، في صيغة «دفاع» عن النهضة والنهضويين وعن التنوير. وهذا الدفاع مقدمة لازمة لاستعادة فكر النهضة ونقله نقدياً، من دون أوهام حول واقع أن هذا الفكر قد تشكل بين سندان التأخر التاريخي ومطرقة الغرب الاستعماري / الحضاري منذ حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨. الدفاع عن النهضة والتنوير، هنا، اختيار واع ينطوي على نقد معرفي/سياسي، وإدانة أخلاقية، في الوقت ذاته، للأنظمة الضمبوية، بما هي مظهر خاص «عالم ثالثي» للدولة الضمبوية (التوتاليتارية) من جهة، وتأسيس فكري/سياسي يقوم على ردم الهوية التي حفرتها هذه النظم بين محاولة النهضة الأولى التي انتهت مع طه حسين ومشروع النهضة الراهن، الممكن والواجب، من جهة ثانية.

لذلك فإن الكاتب يظن في نقده «القراءات التراثية الجديدة» من فرضية تقول: إن فكر النهضة «تفاعل مع التراث، ليس بوصفه الإشكالية المركزية، بل إحدى الإشكالات التي من خلالها كان الخطاب النهضوي يتأطر حول المشروعية الدستورية القانونية المدنية باعتبارها مسائل لا تتناقض مع الشرع، في حين أن القراءات المعاصرة (للتراث) كانت ثمة التحدي الذي طرحه هزيمة ٥ حزيران (١٩٦٧)، فتحت بالها إنتاج تكيفاتها مع شروط الهوية، عبر المزيد من الإنكسار والردة عن القيم العقلانية التنويرية للفكر النهضوي» ص ٥. وهذه المقارنة بين فكر نتج في ظل نزوع إلى الإستقلال والحرية، أي إلى اللاتية أو وعي الذات، وإلى التقدم، وفكر نتج في ظل الهوية واتسحاق الذات، تبين أن الأول كان يعيش عصره ويتجه إلى المستقبل، والثاني أدار ظهره للعصر (معرفياً وثقافياً وأيدولوجياً) واتجه إلى الماضي، في محاولة دفاع وهي من الذات قد تكون مسوطة أخلاقياً. ويرى أن أزمة التنوير تتجلى في توسع سلطان

منه إشكالياتها المركزية، ومبدأنا لتبني النهاجيات الحديثة في الثقافة العربية (حنفي وأركون والجابري وتيزيني ومروة). وقد ذهبت هذه القراءات - كما يرى الكاتب - في الاتجاه المعاكس لقراءته حين الذي «لم يكن مشغولاً بإثبات صحة المناهج التي توجه خطابه، بل كان مشغولاً بهم نهضوي عقلائي مدني ديمقراطي شجاع»، والذي كانت تاريخيته النقدية تعري التاريخ من أثواب الكهنوتية حمزة بين نسقين متوازيين متناظرين: النسق المقدس والنسق البشري، البشري، كاشفة التحاليل البشري على استخدام المقدس استخدماً نفعياً، بل وفي أحيان كثيرة استخدماً دينياً. (ص ١٤).

الثرايون المحدثون يرون القومية والديمقراطية والتنوير والتاريخية والوعي الكوني كمفردات فردية على الجويل الدلالي للعلم العربي، وبالتالي «اعتداً على ذاتية الأمة»، لذا تركز في هذا السياق ما يسميه الكاتب «خطاب تحديث التأخر» وقد هيمنت مصفوقته على المشهد الثقافي العربي في الثمانينات، فراجعت «المناهج الحديثة» تبارى في البرهنة على النجاعة المنهجية لأدواتها المفاهيمية أكثر من النجاعة المنهجية في أدائها الوظيفي. (ص ١٨). وواجه الثرايون المحدثون ينتقلون من «شرعنة الفوات والتأخر إلى ملاحقة رجال التنوير ومطاردتهم ليقبوا لهم محاكم تفتيش لم يبرأ منها سلفي متشكك هو رشيد رضا بسبب دعوة إلى «الجمع بين علوم الغرب وعلوم التراث»، واستبكر حسن حنفي على الأمة شعار البهانة الوطنية القاتل «الدين لله والوطن للجميع» لأنه شعار علماني رفعه النصارى الموالون للغرب، بدءاً من شبلي شميل وفرح أنطون ويعقوب صروف، وبسلامة موسى ونقولا حداد، وصولاً إلى لؤي عوض». «بل إنه رأى في محمد ولي الدين يكن للسليطان العثماني موقفاً نصرانياً». ويخلص الكاتب إلى القول: «هكذا تبحث الهوية عن ذاتها في ثقافة الفتنة وصراع الطوائف».

ولا تتوقف الحملة على المسيحيين، بل تطال الإمام محمد عابد لتسامحه وتصالحه مع العصر، ورفض أن يكون الإمام عدو المدينة والحضارة، فيتشكك بوطنية الإمام ويخون بوصفه

مفتلاً بارزاً «ولمطمع مهين ومهمل» على يد وجه كورثاني». ويختزل الجابري «الذي قام بعملية سحر وإبادة للفكر العربي منذ عصر النهضة»، ولم ير فيه سوى «خطاب مريض». يعبر عن حقائق نفسية وليس عن حقائق موضوعية.. (ومقولاته) فارغة جوفاء. تعبر عن انفعالات إزاء الأحداث وليس عن منطق هذه الأحداث». يختزل العلمانية في حدود الدين والدولة انطلاقاً من قراءة عقيدة دينية مبسطة، ويخلص إلى أنها «إشكالية زائفة منقولة عن الغرب المسيحي وصراعه مع الكنيسة». ويرى الكاتب أن الأطروحات النقدية المهمة لتأنيذ العقل العربي (الجابري) تنحصر في الترسيمية النظرية النقدية لكاتب «الهوية والأيدولوجيا الهزوبية» لياسين الجاقظ الذي يرميه الجابري مع علي عبد الرزاق بالضحالة. وكذلك يرى برهان غليون في العلمانية «أداة جمع اجتماعي وسياسي» تمارس النخبة الحاكمة ضد الغالبية الشعبية. والقول بعلومانية الدولة في خطاب غليون، والخطاب البيلفي عموماً، ليس إلا للقول بغربتها وتغريبها عن اللاتنية الإسلامية للأمة. ومن ثم الحكم بانزعاجها وتغييرها، وعلى هذا تفقد الدعوة إلى الديمقراطية في هذا الخطاب السلفي المحدث دعوة إلى «ديمقراطية» الأكثرية الطائفية التي تعمد في دين الغالبية آخر مرجع لها في مواجهة سلطة النخبة العلمانية. في حين كان حينئذ، وهو أصولي متشدد وصليبي مشروع سياسي، يقول: «إن نظام الحكم الدستوري هو أقرب أنظمة الحكم القائمة في العالم كله إلى الإسلام.. إن مبادئ الحكم الدستوري التي تتلخص في المحافظة على الحرية الشخصية وعلى الشورى واستبعاد المصلحة من الأمة، وعلى مسؤوليات الحكام أمام الشعب، وتبين حدود كل سلطة من السلطات، هذه الأصول كلها تنبثق على الإسلام وقواعده في شكل الحكيم»، (ص ٤٠). ناهيك عن الكواكب التي لم يكن لا نصرانياً ولا خادم سيطرة فخطاب الثرايون متراجع، بل متريخس، عن خطاب الأصوليين المتشبهين، وهو إذ يتجلبب بجلاب العلم والإنهاجيات الحديثة يعز في مضمونه ونتائجه الإسلامية الارتدادية.

بداية مرحلة جديدة «بدأت فيها المشاريع الجديدة في قراة التراث كشرة وتنتاج للهزيمة». وقد شهدت فترة الخمسينات آخر قراة عقلانية، تقليدية، للتراث على يد طه حسين الذي «تعامل مع التراث كأنه ميراث أبية، في حرية عقلية وروحية، من دون أية إشكالية تنصل بالأصالة أو المعاصرة. إنه ببساطة مجاله التاريخي، ميراثه، حقه، وهو حر التصرف في هذا الإرث. فكان يقبل عليه إقبال التملك له ويتخطاه تخطي الرائق من استيعابه، أي يتجاوزها بالقهاء العصر» (ص ٤٨). ويربط الكاتب، على نحو يستحق الإهتمام، بين تسديد الدولة القطرية التابعة والمرسلة، والاستبدادية بالعالي، وظهور الدعوة إلى إقامة دولة دينية، كان قد نظر لها سيد قطب ومدرسته الأيديولوجية السياسية، وتقاطعت معها النزعة الأصلوية التراثية السلفية. ويرى أن «كل التراث الإسلامي، الإسلامي لم يعرف دعوة إلى إقامة الدولة الدينية، منذ الطهطاري وصولاً إلى حسن البنا. فقد بدأت هذه الدعوة قاماً مع الدولة الشعبية التي رآه توتون، وتشيع مناخاً من الإمتثال والإذعان لنظامها الشمولي الذي يلقي المجتمع وتعديته لصالح التوحيد: الحزب الواحد، الحاكم الواحد، البرنامج الواحد، الشعب الواحد، في ظل رقابة بوليسية موحدة في مطلق سيطرتها الشمولية. فكان الرد على التوحيد (المسكري) البشري بالتوحيد الإلهي... وبين الصوت التوتاليتاري «الشعبي العسكري الفلاحي المحدث والتابع، والصوت القادم من أعماق الماضي شاعراً سيف الإرهاب الأصولي، يهت بهت ويتلاشى الصوت التوتوري العقلاني الديمقراطي...» (ص ٥٣).

ماذا كانت النتيجة العملية، الواقعية (حساب البيدر) للفكر المستغرق في التراث والأصالة؟ هزيمة الأمة الأكثر شيناً وعاراً عام ١٩٩١، حين شاركت الهداة النفطية، وقوات عربية، الولايات المتحدة في حربها على العراق والأمة العربية. ولم يكن هذا ليحدث، على نحو ما حدث، لولا التكرس الخفين من الأمة إلى الأمة، لولا «التفتت الذي لحن بالهوية الوطنية».

أما طيب تيزيني فيسهم، من زاوية أخرى، في «ملحمة التراث» إذ يقرر أن «الفكر العربي النهضة» (الحديث)، هو في مساره الإجمالي والرئيسي فكر الإخفاق، وهو، بصفته هذه، حمل ثلاث سمات رئيسية شكلت وشبه الراجح البين، تلك هي: الهجانة والإصلاحية والقصور». وذلك بعد أن ذهب حسن حنفي والجايري وآخرون إلى القول باستقلاليته، بمعنى انفصال، فكر النهضة عن الواقع.

ولعل الدكتور عبد الرزاق ذهب بعيداً أيضاً حين سارى بين موقف العربي وموقف حسن حنفي من مسألة علاقة فكر النهضة بالواقع، ولا سيما عندما يعبر حنفي الفكرة القومية أثراً من آثار التغريب، وأن الاستعمار حمل هذه الفكرة خارج أوروبا «كي يسيطر بها على الشعوب فير الأوروبية».

يعني الدكتور عبد الرزاق عبد نقده لأطروحات التراثيين الجنده على «النقص الإجرائي لمردودية الفعل النظري في الواقع، من خلال طرح الأسئلة الإجرائية التي تطوّر على الوطنية الأيديولوجية وتنتجها لأية عارسة معرفية، لا سيما إذا كانت هذه الممارسة المعرفية تنصل بمشكلة الهوية الحضارية للأمة، وتقس تطلعاتها الحيوية الكبرى المتصلة بالسيادة والاستقلال والمخرج من واقع التأخر والضعف». (ص ٤٤). وهذا يحيل على السؤال المتصل بفعل الكتابة: لمن نكتب، ولماذا نكتب؟ وعلى اختيار «مدرسة القاري» لأن النصوص من دون قراء ليست أقل عقم اكتمال من قراء من دون نصوص. ومن منظور «مدرسة القاري»، الخلق العام، مثل البداة والחסن السليم يقرر أن «فكر عصر النهضة، بتعدد تياراته، تمكن من التوغل والانتشار في الثقافة الوطنية العربية المعاصرة وأنتج متنسباً من الوعي الاجتماعي كان كليلاً بصياغة حسن وطني سليم بالهوية الثقافية والوطنية والقومية للرد والجماعة، فشكل هذا الفكر أبجديات كانت تلصق عن نفسها بالفضالات الشعبوية الوطنية والقومية، في مرحلة التمثال في سبيل الاستقلال السياسي والتحرر الوطني» (ص ٤٦)، إلى أن وقعت هزيمة حزيران التي شكلت

المتناهي بالنص المقدس، بوصفه وحياً وعقيدة.. لا يمكن أن يتفاعل مع النص الجديد في قراة التراث ما لم يتم الإفراج عنه عقلياً وثقافياً واجتماعياً وسياسياً، أي ما لم تتم عملية الفصل بين السلطة والمجتمع، بين النص والمقدس، بين الميت واللوعوس، (الأسطورة والعقل)، بين النقل والعقل والحكمة والشرعة، ليستعيد الإنسان طبيعته التي انفصلت عنه بحكم الاستلاب السلمي في النظام الرأسمالي، والإستلاب السلطوي لما قبل الرأسمالية. (ص ٧٣). هذا العمل التاريخي يحتاج إلى عودة إلى « لحظة التشكل الأولى للثقافة العربية المعاصرة، من أجل فككها وتحاورها، وتعيش حقائق السلطة العقلانية النقابية الراديكالية التي بعثت بها أشد العيث ونكلت بها أشد التنكيل منظومة الوعي الأيديولوجي، منظومة أولوية العقيدة، علمانية كانت أم دينية ».

يقعد الكاتب في الفصل الثاني مقارنة مهمة بين الجاهري وطه حسين، ويعد لذلك بتحديد العقلانية وتاريخيتها، ويبرز العقلانية منهجاً وروية علمية للحياة والمجتمع من العقلانية كأداة أيديولوجية طبقية في خدمة الرأسمالية، منوها بالعمل الذي قام به سمير أمين لتفكيك آليات خطاب التمرکز الأوروبي القائم على التشويه الثقافي، ويقدم خطاب طه حسين، كتقيض منه خطاب الجاهري، في هذا السياق. ويقرر أن طه حسين، بخلاف الجاهري، لم ينسب إلى العقل صفة إثنية/ عرقية، ولم يميز عقل الشرق من عقل الغرب، إنطلاقاً من وحدة العقل البشري. فهناك عقل واحد تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة فتؤثر فيه اثاراً متضادة، لكن جوهره واحد ليس فيه تفاوت ولا اختلاف. في حين يميز الجاهري بين عقل مكون عربي وآخر غربي، وينسب للعقل العربي صفات أساسية ثابتة وجوهرية، بخلاف أحمد أمين الذي رجم الجاهري ونسب إليه القول بوجود ذهنية طبيعية (مزاجية) فوق الزمن والتاريخ، وداعى أنه يسير على درب المستشرقين. ويرى الكاتب في ذلك تشويهاً للنص النهضوي وأقتراً على النهضويين. وتقضي المقارنة بروية وحزم لتخلص إلى ترجيح كفة طه حسين، بدلالة إشكالية العقلانية ومدى

للخروج من قاع الهزيمة لا بد من عمل تاريخي، كلي، نهضي، يبدأ بإعادة إنتاج إشكالية الكواكبي: « إشكالية النهضة في إشكالية الاستبداد ». فلا نهضة ولا تقدم من دون مناهضة الاستبداد ومصرح الاستبداد. والمستبد في كل زمان ومكان « لا يخشى علوم اللغة وعلوم الدين ولا يخاف من العلوم الصناعية محضاً » والاستبداد يضغط على العقل فيفسده ويلعب بالدين فيفسده أيضاً. الكواكبي، في هذه الحثية، أكثر مصاصرة من الثرائين المحدثين إذ يقول: « إن كل الأمم المنحطة، من جميع الأديان، تهمس بلمة انحطاطها السياسي في تهاونها في أمور دينها، ولا ترجو تحسين حالها الاجتماعية إلا بالتمسك بعروة الدين تسكاً مكيناً.. أرض الدين هي تلك الأمة التي أعصى الإستبداد بصرها وصيرتها وأفسد أخلاقها ودينها، حتى صارت لا تعرف للدين معنى غير العبادة والنسك اللذين زادهما عن حثما المشروع أطُر على الأمة من نقصهما كما هو مشاهد في المتسكين ». إن مستبد السلطة اليوم، كما يرى الكاتب بحق، « صاغ لنفسه معارضةً محايدة له في النزح والخصائص، إنه مستبد العقل » فوقعت الثقافة الوطنية بين فتاوى الشيع وأواجر العسكري (بين السيف والجرط)، بين بؤس الروح وسفالة التهلك. وإثنه من أجل تأسيس وعي إجماعي وطني/ قومي ديمقراطي جديد، لا بد من فك الإرتباط مع هذه المعادلة الكارثية.

والبدء الأولى في عملية فك الإرتباط البنوي هذه تنطلق من تلمس خصائص البداية الوطنية لتطور الحس السليم وفق جملة التعميمات الممorse والمطورة منهجياً من قبل نقاد « مفردة القاري... أي البدء بالأهجنية الأولى لعنى الدولة الحديثة والفرد والمجتمع، وما يشتق وما يفرغ عن هذه الأهجنية من مفردات وأدوات مفاهيمية تنتمي إلى المجال التداولي لهذه الأهجنية: حقوق الإنسان والمواطنة والأمة والمجتمع المدني والتعاقد الإجماعي والشرعية الدستورية القانونية والعقلانية والديمقراطية والتنوير أي تحرير المجتمع من سلطة الدولة الإستبدادية مدخلاً لتحرير العقل. فالنتقي











